

١٧٧

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



إدوارد جورودن كريج

تأليف : دينيس بامبييه

ترجمة : د. جمال عبد المنصور

مراجعة : أ.د. هاني مطاوع

١١٧

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



إدوارد جوردون كريج

تأليف: دينيس بابلييه
ترجمة: د. جمال عبد المقصود
مراجعة: (د. د. هاني مطاوع

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي
مطابع للجلس الأعلى للأدب

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي:

Edward Gordon Craig

By

Denis Babblet

Heinemann Educational Books Ltd, New York , 1966

كلمة وزير الثقافة

سألتني أحدهم يوماً عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة
الدولى للمسرح التجريبي، فأجبتته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز
الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين
يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات، من أحد. وهذه القناعة هى التى
قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة
لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى
تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى
إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد.
والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى
الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك
بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فتكتشف عندئذ طرقاً جديدة للحياة، نواجه
بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان،
والتي تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضاً أن المهرجان من حيث هو بوثقة لتنوع الرؤى وتعددتها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشجذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "مسرح الصور" هذا العام على دورة مهرجان "أفينيون" فنشرت جريدة "لوموند" الفرنسية، مقالاً كتبه "أوليفيه بى" مدير "مركز أورليون القومى للمسرح"، تحت عنوان "أفينيون تتحاور بين الصور والكلمات" أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاماً...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى".

ثم تساءل الكاتب "ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالملاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟". ثم عاد فأكد أنه "ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم" واستطرد ليتمترف بأن "تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسماً فى هذا العصر" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقيناً بأنه "لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتبرج"، وأتينا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام

فيه يمتلك "المكتوب" لسانته في دوره المجتمعي". ومع ذلك فإن "أوليفيه بى" يطرح سؤالاً مهماً في مقاله "هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش في شكل الصورة؟ هل الكلام في الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟".

صحيح أن أصحاب تيار "مسرح الصور" لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحياً، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها في مواجهة التجربة الحياتية، التي هي أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتي شكلت نوعية مسرحهم، الذي يستهدف تنشيط الحواس، وشحن الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن "مسرح الصور" قد تخلق وتشكل كفعل إبداعي، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، في حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان في صياغة تجاريهم، والتي جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمفايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

"مسرح الصور" ليس زمناً طبيعياً، فقد تمككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديد، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوماً؛ وفقاً لقراءة مفتوحة، تتخرج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكاني المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يفاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحاً فى نصوص "ريتشارد فورمان" و"روبرت ويلسون" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "مكتوباً"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال "أوليفيه بى"، لتتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حالة من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وإنطلاقاً من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، تميزاً للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافراً مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصوورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وإنما يجرى الحوار مع التقاليد، وي طرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دوماً نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى نهمى



إدوارد جورنون كريج في كوربي *corbeil* ١٩٤٨ .

مقدمة

كتب كريج فى الصفحة الأولى من المذكرات الخاصة Private Notebook :

« كان ظموحى دائماً هو أن أفعل شيئاً، لا أن أكون شيئاً،

وهذا الكتاب يحاول أن يشرح ما فعله كريج، فربما يساعد هذا فى تقديم صورة عما كان عليه. وقد حاولت أن أستخلص الحقائق من الخرافات Legends الكثيرة التى نشأت حوله، متجاهلاً الأحكام العنيفة والمتحيزة التى صدرت ضده. ولكى أفعل هذا كان على القيام بتحقيقات دؤوبة فى وقائع حياته وكتابات (الكتب والمقالات والمخطوطات غير المنشورة والنسخ التى تحمل ملحوظات) وعروضه المسرحية وتصميمات المناظر والملابس عنده ومشروعاته العديدة التى لم تكتمل ومعاملاته مع رجال المسرح الآخرين فى زمنه. وأود أن انتهز هذه الفرصة لأشكر الكثير من الأشخاص الذين ساعدونى. إن هذا الكتاب لم يقصد به أن يكون بحثاً أو مقالاً شاملاً حول أفكار كريج ولكنه تقريراً عن تطور ووصف للعلامات الرئيسية فى طريق حياته العملية. ولقد حذفت عن عمد الحكايات الطريفة التى لا حصر لها التى تروى عنه رغم أن كثيراً منها ممتع وحي. ولم أتعامل بأى نوع من التقصيل مع أحداث حياته الخاصة رغم أنها قد تكون مفيدة فى توضيح سيكولوجيته. فما يعنينا هنا هو رجل المسرح وإسهاماته فى مسرح اليوم. وقد توقفت بعض الوقت عند إنجازات كريج العملية لأن ما ينسوه أكثر مما ينبنى فى مرات كثيرة إنه كان نشيطاً كمخرج قبل أن يبدأ فى تدوين أفكاره. من هنا كان شعار مجلته القناع هو "بعد الممارسة تأتى النظرية"

(١)

الطفولة

كان النصف الأخير من القرن التاسع عشر في إنجلترا مليئاً بسيطر عليه وجه الملكة فيكتوريا Queen Victoria. كانت فترة تغيرات اقتصادية واجتماعية كبيرة وازدهار وصل إلى ذروته بين ١٨٦٠ و ١٨٨٠ عندما كانت البلاد في قمة قوتها. وقد زاد عدد السكان إلى أكثر من النصف بين ١٨٢٧ ، ١٨٨٧ وتوسعت المدن بشكل هائل كنتيجة للتطور الصناعى والتجارى غير المسبوق لفائدة البرجوازية فائدة كبيرة. وقد سيطرت تلك الطبقة على السياسة ومولت الإمبراطورية وزادت من نموها: في ١٨٧٧ أصبحت فيكتوريا امبراطورة الهند. وكانت قوة الأرستقراطية تتدهور لكن سلوكها المصقول كان ينتشر إلى أبناء الطبقات الصناعية والتجارية.

وكان احترام الطبقة المتوسطة علامة المصير الفيكتورى وأساس حياته الاجتماعية النشطة ونواديه المسيرة لموضة المصير. لقد كان "الشيء الصحيح" هو إرسال المرء أبنائه إلى أكسفورد أو جمع الصور لكن الإتيكيت كان متكلفاً بعض الشيء وكانت الموضة - للحصول على الرضا - هي عدم تخطى حدود الذوق السليم. وكان ازدياد المرء للطبقة التى ينتمى إليها هو إحدى قواعد الحياة وكانت التطهيرية Puritanism قاعدة أخرى وكان ميثاق الأخلاق المقبول في الحقيقة شكلاً من أشكال الانضباط.

ومهما كان التوسع الصناعي مرضياً للمؤمنين بالتقدم progress - للوضعيين positivists والعقلانيين rationalists ورجال العلم والذين نظروا إليه كدليل لا يمكن إنكاره على القوة البشرية - إلا أن هؤلاء الذين تتوافق عقولهم مع الفن والجمال نظروا إليه بشك بل وبكراهية : وقد أعلنوا أن الصناعة قتلت الفن والفن وحده هو الذى يمكن أن ينقذ البشرية. يجب مساعدة الإنسان على إعادة اكتشاف جمال الطبيعة. من هنا كان البحث الصوفي mystical عن الجمال بواسطة رسكين Ruskin ولتر بيتر Walter Pater وحلم ويليام موريس William Morris بمصر ذهبي مؤسس على شكل جمالى من الاقتصاد الجمعى collective economy وعبادة الماضى التى تتسم بالحنين إليه والتى وجدت تعبيراً عنها فى الشعراء والمصورين ما قبل روفائيل Pre- Raphaelite مثل روسى Rossetti وميليه Millais وفرن جونز Burne- Jones والذين كان رسكين Ruskin نصيرهم المتحمس. وكان على البراجماتية pragmatism والقبح والسوقية vulgarity التى خلقتها الحضارة الصناعية أن يقابلها - للتخفيف من آثارها - عبادة الجمال ونشر فكرة الفن للفن. وسيأتى حالاً زمن يكتشف فيه شباب إنجلترا المثقفون الشعراء البراناسيين Parnassian الفرنسيين ويصبحون من المعجبين بما لارميه Mallarmé ومدرسته الرمزية.

ويبدو أن المسرح الإنجليزي قد تأثر قليلاً بهذه الدوافع الفنية. فقد عكس الذوق السائد للزمن الحاضر. كان الناس يتوقعون من الدراما أن تسليهم. وتقادى كتاب المسرح الموضوعات الحماسية. وإذا حدث مرة وكانوا من الشجاعة بحيث ينتقدون عيوباً معينة للنظام الاجتماعى فقد ظلوا داخل الحدود المسموح

بها ولم يسموا مطلقاً لاقتراح العلاج. وفي الوقت الذي كان فيه الروائيون - ديكنز Dickens وثاكاري Thackeray و ميريدث Meredith - يقدمون أوصافاً حادة وكثيراً ما تكون منتقدة بشدة للمجتمع المعاصر كان كُتّاب المسرح يتعمون ساردو Sardou على طول الطريق الذي حفره للتراجيديا التاريخية أو يقلدون العبارات المستهلكة الأخلاقية والمفرطة في العاطفية لبولور- ليتون Bulwer - Lytton وبعضهم قلد ديكنز Dickens أو سكوت Scott أو ديماس الأب Dumas Père أو ديماس الابن Dumas fils. وكتب براونج Browning وسوينبرن Swinburne درامات فلسفية كان القليل منها قابلاً للتمثيل لأنها كانت في العادة غامضة ومحملة أكثر مما ينبغي بالمحسنات الجمالية والتعبيرات الحاذقة الميتافيزيقية. وسرعان ما بدأ ت. و. روبرتسون T.W. Robertson العمل على طريقة مسرحية الأفكار *piece à thèse* وتدافع الجمهور الممكن الذي يتبع الموضة إلى مسرح أمير ويلز The Prince of Wales Theatre ليصنفق لأعمال مثل *كاست Caste* بموضوعاتها "الجريئة"، والتي كثيراً ما تتعم بالحبكات الصبغانية والتركيب الماهر إلا أنه ميكانيكي. ولم تبدأ رياح التغيير تهب على المسرح الإنجليزي حتى سنوات القرن الأخيرة عندما بدأ بينرو Pinero ووايلد Wilde وباري Barrie وشو Shaw يكتبون له. إلا أن النشاط المسرحي كان في تزايد. ففي ١٨٥١ كان هناك تسعة عشر مسرحاً في لندن، وبحلول عام ١٨٧٠ كان هناك ثلاثون وفي ١٨٩٩ كان الإجمالي واحداً وستين. وكان الرجال الذين يتعمون الموضة يتجراؤون بأعداد متزايدة دائماً ويذهبون إلى المسارح التجارية. وأصبح الآن الممثلون الذين كانوا من قبل منبوذين ينظر إليهم على أنهم مقبولون اجتماعياً، وفي الحقيقة بنهاية القرن أصبح رجال المال والأرستقراطيون وقادة الفكر سعداء وفخوريين

بمعرفتهم وبأن يستقبلوا فى دوائرهم، ومما لا داعى لقوله - مع ذلك - أنه لم يطرح سؤال عن مسرح هومى لإنجلترا . فالدولة لن تهبط إلى مستوى احتضان فرقة من الممثلين.

وفى مجرى القرن التاسع عشر تطور أسلوب تقديم المسرحيات فى إنجلترا على نفس منوال الدول الأوروبية الأخرى. وكان هناك ميل متزايد نحو الدقة الأثرية archaeological ونحو الواقعية وحظيت إعادة تصوير التفاصيل بأهمية كبرى ولم يتم التوانى عن أى جهد يمكن أن يزيد من الإيهام. وقد استمر هذا الاتجاه فعلاً دون اعتراض من جاريك Garrick إلى صامول هليس Samuel Phelps وكين Kean ومن كين Kean إلى هنرى إرفنج Henry Irving والذى أصبح "الرجل القائد" فى مسرح ليسيوم Lyceum Theatre فى ١٨٧١ وذهب إلى تقديم طرق جديدة للإنتاج هناك. وسرعان ما أصبح إرفنج Irving المثل الأعلى للمخرج الممثل الذى يسود المسرح الإنجليزى فى الدور المزدوج للمؤدى الرئيسى ومخرج المسرح.

كان والد إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig إدوارد ويليام جودوين Edward William Godwin مهندساً معمارياً له ولع بالمسرح. وكانت أم كريج Craig إيلين تيرى Ellen Terry ستصبح واحدة من أكثر ممثلات إنجلترا شهرة. وقد ألفت هي وجودوين Godwin لأول مرة عندما كانت الفتاة ذات الخمسة عشر عاماً تمثل فى بريستول Bristol. وفى ١٨٦٤ تزوجت من واتس Watts المصور وتركت المسرح لكن الزواج انتهى وذهبت لتعيش مع جودوين فى هار بندن Harpenden والتى كانت وقتها مجرد قرية. وفى ١٨٦٩ رزقا بابنة هى

إديث Edith. ويعد ذلك بثلاث سنوات، في ١٦ يناير ١٨٧٢، ولد إدوارد جورديون Edward Gordon في ستيفينيج Stevenage بهر تفرديشير Hertfordshire.

كتب أوسكار وايلد Oscar Wilde عن جودوين Godwin أنه كان أحد النفوس الأكثر هتية في القرن في إنجلترا^(١). وكان معجباً متحمساً بالفن القوملي Gothic. وكثير من رجال جيله كان متأثراً برسكين Ruskin والذي قرأ عمله أحجار فينيسيا *Stones of Venice* بفهم ويوليم موريس William Morris. وقد شارك في حبهما للجمال وكراهيتهما لكل ما هو قبيح وسوقي ورغبتهما في تدريب وتحسين ذوق العصر. ويصفته رجلاً صارماً لامعاً ذا ذوق رفيع فقد عد ويسلر Whistler وهرن جونز Burne - Jones من بين أصدقائه. وتصور أعماله المعمارية - والتي تضمنت كنيسة في إيرلندا وقاعة مدينة نورثامبتون Northampton Town Hall والبيت الأبيض White House الذي بُني لويسلر Whistler في تشلسي chelsea - إحساسه بالتعاطف، إحساسه بالتكوين المتوازن للأشكال والأسطح وتناوله المنطقي للجمال.

ولكن جودوين Godwin كان لا يرى أن على الفنان أن يقتصر على حرفته الخاصة، ألا يفكر المعماري في شيء غير الخطط والمباني. ولم يأنف من الاهتمام بأشياء مثل الأثاث وورق الحائط، وكان الجمال بالنسبة له مسألة انسجام Harmony وكان من الطبيعي تماماً أن يتجه جودوين - مثل بالاديو palladio وسرليو Serlio وساباتيني Sabbatini أو إنيجو جونز Inigo Jones إلى المسرح. وكان رجلاً مثقفاً وجاء إلى المسرح كهو مستثير، كخبير في المناظر والملابس، وقد عمل كمصمم مناظر وملابس وكمخرج، كليهما.

في ١٨٥٧ عندما كان في الرابعة والعشرين فقط أصبح جودوين Godwin الناقد المسرحي لصحيفة في بريستول Bristol وأظهر فعلاً اهتماماً خاصاً بالجانب البصري من الدراما. وكان خبيراً في شكسبير Shakespeare وقام بدراسة منهجية للمسرحيات من وجهة نظر المخرج. وكتب بعد ذلك سلسلة من المقالات نشرت في المعمارى *The Architect* في ١٨٧٥ تحت عنوان عام "الهندسة المعمارية والملابس في مسرحيات شكسبير" *Architecture and Costume of Shakespeare's Plays*. والتي تكشف عنه كمعمارى دارس ومؤرخ ثاقب النظر. وكان يريد أن تقدم كل مسرحية بكامل الحقيقة التاريخية ومضى أبعد من معاصريه كثيراً في سعيه وراء هذا الهدف. وتكون هذه المقالات دراسات منهجية وثيقة وتقدم منجماً من المعلومات للمخرجين ولصممي الملابس والمناظر وأدوات ولوازم التمثيل.

في ١٨٧٤ عادت إلين تيرى Ellen Terry إلى خشبة المسرح في دور فيليببا تشيمستر Philippu Chaster في مسرحية تشارلز ريد Charles Reade بعنوان الوريث المتجول *The Wandering Heir* على مسرح Queen's Theatre. وقد أراد آل بانكروفت Bancrofts عرض تاجر البندقية *The Merchant of Venice* على مسرح Prince of Wales بإيلين Ellen في دور بورشيا Portia وأكلوا الإدارة الفنية للعرض إلى جودوين Godwin. وقد أعطاه هذا الفرصة لتطبيق أبحاثه واختبار أفكاره. وكان العرض الأول (١٩ إبريل ١٨٧٥) بدون شك علامة على الطريق في تاريخ المسرح الإنجليزي. لقد كان أول عرض أكدت فيه الروح الحديثة لإدارة خشبة المسرح نفسها - ناقلة إيانا من جو البندقية Venice، إلى العوالم المتقنة لكوميديا شكسبير^(٣).

وهكذا بدا كل من إيلين تيرى Ellen Terry وجودوين Godwin واثقين من سمعة قامت على أساس النجاح الفنى. وكان يمكن استمرار تعاونهما بصرف النظر عن الفارق فى عمرهما (كانت إيلين تيرى فى الثامنة والعشرين وكان جودوين فى الثانية والأربعين) لكن كان هناك صراع فى الأمزجة استفحل الآن عن طريق مؤامرات من حولهما. وبعد ذلك بأشهر قليلة انفصلا. وعند كتابة كريج لمذكراته استسلم لإغراء التفكير حول ما كان يمكنهما أن يحققاه إذا كانا قد ظلّا معا:

« سؤال، إذا كانت قد وقفت فى ثبات إلى جواره - إذا كانت قد أزاحت تشارلز ريد Charles Reade بعيداً (أو طلبت منه أن يتحد مع أ. و. ج. E. w. G. ويبنى مسرحاً) و أزاحت "الذباب والباعوض جانباً" وكل هؤلاء الذين يسمون إلى مصلحة ذاتية - ولو كانت قد وقفت - لفترة من الوقت ثابتة تدعم إحساس قلبها (أى حبها وضميرها وذوقها السليم) ألم يكن من الممكن أن يجد هو بعد ذلك الطريق الصحيح الذى يمكن أن يسير فيه الاثنان ويستمران فيه معاً؟ أنا لا أشك فى ذلك لحظة واحدة. أ. و. ج. E.W.G. مهندس معمارى، مخرج مسرحيات تمثل هى أ. ت. E.T. فيها أدوار بوريشا Portia وروزاليند Rosalind وإيموجين Imogen وبيبا تريس Beatrice وجوليت Juliet وبرديتا Perdita وهرميون Hermione وديدمونة Desdemona وميراندا Miranda وفيولا Viola وأوفيليا Ophelia وكورديليا Cordilia وأوليفيا Olivia وكيت هارد كاسل Kate Hard castle، فى مسرحية كل إنسان Eveyman وفى مسرحيات فورد Ford وبن

جونسون Jonson Ben وويستر Webster وآخرين، وكان يمكن لـ أ. و. ج. E.W.G. أن يخرجها جميعاً. ألم يكن من المحتمل أن يثبت هذا الطريق أنه أفضل شيء لها وله وللمسرح البريطاني؟^(٣)

في ١٨٧٦ تزوج جودوين Godwin من بياتريس فيليب Beatrice Philip. وفي السنة التالية تزوجت إلين تيري Ellen Terriy للمرة الثانية من ممثل هو تشارلز كيلي Charles Kelly. إلا أن إعجابهما ببعضهما البعض ظل يتناقص وبناءً على طلب إلين Ellen أسدى جودوين Godwin النصيح إلى إرفنج Irving بإخراج الكأس لتينيسون Tennyson. لكن حياتهما العملية أخذتهما في طريقين منفصلين. ظهرت إلين تيري Ellen Terry في مسرحيات عديدة تحت إدارة جون هير John Hare في مسرح Court Theatre قبل انشغالها - عن طريق إرفنج - بتمثيل أوفيليا على مسرح Lyceum (١٨٧٨). وقد ساعد جودوين Godwin في تقديم عروض صليدية تتضمن كلوديان Claudian لهنري هرمان Henry Herman و ج. ويلز W. G. Wills (١٨٨٢) وهاملت على مسرح Princess's Theatre (١٨٨٥)، وفي ١٨٨٤ طلبت ليدى أرشيبالد كامببل Archibald Campbell منه أن يخرج كما تهواء As You Like it لمرضها في الهواء الطلق في كومب وود Coombe wood. واختار أيضاً الممثلين وصمم الملابس بدرجات من اللون البنّي والأخضر كانت مناسبة جداً للمنظر المبهج وقد نقتت ثناءً حاراً من صديقه وايلد Wilde^(٤).

ولكن أهمية جودوين Godwin كمجدد ورائد تكشفت بشكل أفضل في إخراجة لـ Helena in Troas لجون تود هنتر John Todhunter (١٨٨٦) قبل

أشهر قليلة فقط من موته. وقد قام هو نفسه بإعداد العمل وأدار التدريبات وهكذا كشف عن نفسه كمخرج بمعنى الكلمة اليوم. إلا أن أكثر الملامح أصالة في الأمر كله كان اختيار مكان العرض واستخدامه له: اثنتا عشرة سنة قبل عرض لوني بو Ligné-Poe دقة بدقة *Measure for Measure* في 'Cirque d' Eté بباريس وقبل أن يخرج رينهاردت Reinhardt /أوديب *Oedipus* في Shuman Circus بأربع وعشرين سنة حول جودوين سيرك هنجلر Hengler's Circus في لندن إلى مسرح له الملامح المعمارية للمسرح المدرج amphitheatre، كيف فعل ذلك يتضح من رسم نُشر في *The Graphic* في ٥ يونيو ١٨٨٦ يبين استخدامه الذي جمع بين الحلقة والذي وضع في مركزها مذبح ديونيسوس Dionysus وبين خشبة مسرح ضيقة تؤدي بوابة بيت باريس Paris فيها إلى الخارج. كانت هذه قطعة من الإعمار الأثري archaeological reconstruction ولكنها كانت أيضاً إسهاماً في البحث عن أشكال المعمار المسرحي الذي لا يعتمد على بنية خشبة المسرح الإيطالية. إن اهتمام جودوين بالدقة الأثرية يريته بفرقة ميننجنين Meiningen التي قدمت يولويس قيصر *Julius Caesar* في دروري لين Drury Lane في يونيو ١٨٨١ بينما بشرت آراؤه في الإخراج - كما تتمثل في *Helena in Troas* بتجارب كريج Craig ورينهاردت Reinhardt .

هل يعني هذا أن لجودوين Godwin تأثيراً على عمل كريج؟ كثيراً ما أثنى كريج Craig على جودوين Godwin "وأعاد طبع مقالاته عن مسرحيات شكسبير Shakespeare's plays في القناع *The Mask* وحتى إنه كتب دراسة بعنوان: ملحوظات عن أعمال أ.و. جودوين "A Note on the Work of E.W. Godwin".

”Godwin^(٥) . لكن لا يبدو أنه تأثر في أعماله هو نفسه بوالده والذي - في الحقيقة - كان لا يكاد يعرفه. وعن طريق كتاب ددلي هاربرون Dudley Harbron *الحجر الواعي: حياة إدوارد ويليام جودوين: The Conscious Stone* والذي ظهر في ١٩٤٩^(٦) عرف الكثير مما كان لا يعرفه من قبل. ويلاحظ في مذكراته «صوتي هو صوت أمي ولكنني ربما اكتسبت ذلك. لا أستطيع أن أذكر أنني سمعت أبي يتكلم. أنا لا أستطيع أن أتذكره على الإطلاق لأنني نادرًا ما كنت معه بعد عمر ثلاث سنوات»^(٧) وكان تأثير الانفصال عن أبيه هذا أنه ترك فيه إحساسًا سيئًا بالإحباط. وطوال طفولته كان محاطًا بالنساء فقط تقريبًا. لقد ذهب إلى الحد الذي قارن نفسه بهاملت الذي حرم أيضًا من أبيه. وكتابه عن أمه *إيلين تيري ونفسها الخفية Ellen Terry and her Secret Self*^(٨) مهدى إلى والده. هكذا لم يعد هناك تأثير مباشر - في الغالب - أكثر من ميراث روعي ونقاط شبه معينة يجب ألا نبالغ فيها. ولا شك أن كريج Craig قد ورث الإحساس بالتناسب المعماري وعلاقة الأشكال وتوازن الكتلة والحجم من والده. لقد تولى جودوين Godwin مسؤولية كل عنصر من عناصر الإخراج في *Helena in Troas* واعتبر كريج Craig - كما سنرى - أن المخرج يجب أن تكون له السيطرة الكاملة على العرض على خشبة المسرح. لكن جودوين تعامل مع المسرح بصفته رجلًا من الخارج «لم يكن ينتمي إلى المسرح»^(٩)، بينما تعامل معه كريج Craig من الداخل بصفته ابنًا لمثلة، فقد بدأ حياته كممثل.

وقد لعبت الانطباعات والأحاسيس والأحلام فى طفولة كريج Craig وصباه دورًا أهم من الدروس. يمكن أن نتتبع بوضوح تكشف إحساسه المرهف بتعديلاته وتذبذباته فى فهرس قصة أيامى "The Index to the Story of my Days" (حيث سجل ذكريات شبابه) وفى كتبه عن إلين تيرى Ellen Terry وهنرى إرنج Henry Irving^(١٠). لم يكن هناك شئ تقليدى فى تعليمه وكان القليل منه يتوافق مع النمط الفيكتوري المعترف به.

إننا نقرأ عن المدرسة أو بالأحرى المدارس التى اختلف إليها وعن كتب معينة وعن حماسات مبكرة. معينة وعن المسرحيات التى رآها وتلك التى اشترك فيها فى أثناء سنواته المبكرة لم يكن فى طبيعته أنه يخضع بسهولة لمقرر رسمى. وفى حوالى ١٨٨٠ عندما كان يذهب إلى مدرسة فى إيرلزكورت Earl's Court كان متخلفاً فى كل المواد ما عدا مادة الرسم والموسيقى و شكسبير. يقول لنا إنه فى كلية برادفيلد Bradfield College حيث كان يذهب فى ١٨٨٦ :

"علمت القليل جداً من اللاتينية ولم أتعلم اليونانية كما كانت الرياضيات ولا تزال لا تمنى شيئاً لى. إن المحاولة برمتها لدفع التعليم وضخه داخلى وجعلى أهتم به قد فشلت، لم أكن موضع فخر بالنسبة لمعلمى العالين. لكننى كنت ألتقط بسهولة أى شئ جاهل لكنه طريف"^(١١)

وبيضيف:

"برادفورد كان مصيَّباً بشكل ما - ولكنى لم ألترب هناك على وجه الدقة - إلا هيماء يتعلق بالكريكيت وكرة القدم.

والتهريب المسكوى بين الحين والحين كان مملاً ولا معنى له،
اللاتينية والرياضيات والتاريخ - كانت هذه بالنسبة لمبنى
بليد مثل تضييقاً للمال. (١٧)

هل كان كريج Craig بايلاً كما يعتقد؟ لقد كانت لديه قدرات لا شك فيها
لكنه كان كسولاً بطبيعته.

فى ١٨٨٧ أرسل إلى الكلية الإنجليزية English College فى هايد لبرج
Heidelberg. هناك تعلم القليل من الألمانية لكنه كان أكثر استجابة للمحرم
الرومانتيكى لوادى نيكار Neckar Valley من المجهودات التى تتسم بالصبر من
جانب معلميه. فى إحدى الأمسيات زحف خارجاً من أجل جولة على الدراجة
نزوة قصيرة العمر أدت إلى فصله من الكلية. وكانت آخر مدرسة ذهب إليها هى
مدرسة خاصة صاحبها السيد/ جورنون Mr. Gorton، وهو رجل دين فى
دنشورث Denchworth. فى ذلك الوقت كان كريج فى السابعة عشر. وكان
اهتمامه الرئيسى فى دنشورث هو قراءات شكسبير التى كانت تتم هناك والتى
كانت تمتعه.

لم يكن قارئاً عظيماً فى تلك السنوات المبكرة لكن كتباً معينة قد راقت خياله
- جولز فرن Jules Verne طبعاً، وبعد ذلك بوقت قصير كتاب وضع رسوماته
هوارد بايل Howard Pyle هو مغامرات روبين هود *The Adventures of Robin Hood*
Hood وكان هدية من إرنج Irving. كان كريج Craig مفتوناً برسومات بايل
Pyle وبلغ إعجابه من العمق بحيث أثر - فى الوقت المناسب - على تصميماته
لهاملت Hamlet. كان يبدو أن الفتى أكثر حساسية بكثير لما رأى عما سمع. كان

يحتاج إلى أن يستطيع استخدام عينيهِ، واستجاب لكل الأشياء المرئية كالمناظر الطبيعية والمعمار والرسوم التوضيحية والمسرحيات. وكان أحد مؤلفيه المفضلين الآخرين هو ديماس Dumas والذي كان لا يزال يقرأ كتبه من أجل المفامرات التي بها وغموضها ومؤامراتها ومكائدها وأسرارها وأقمتها. وأصبح كريج Craig نفسه يشبه إحدى الشخصيات عند ديماس Dumas: فقد كان شغوفاً بالتوقيع على المقالات في مجلته بأسماء مستعارة ولم يفقد مطلقاً حباً ما للمموض.

ومع ذلك جاء في قراءته أولاً وقبل كل شيء شكسبير. عندما كان صبياً صغيراً مثل مشاهد من كما تهواه *As You Like It* مع أخته، عندما اكتشف في كلية هايدلبرج Heidelberg أنه كان مسموحاً للأولاد فقط بقراءة الكتب الألمانية، رجا أمه أن تسأل إذا ما كان يمكنه الاحتفاظ بـ "شكسبير القديم معه. وكان فخوراً بشكل كبير عندما أهداه هنري ارهتج Henry Irving المجلد الثاني من طبعة مسرحيات شكسبير التي كانت لديه في ١٨٨٨.

كان كثير من المسرحيات التي راها كريج Craig في هذه السنوات المبكرة عروضاً لمسرحيات شكسبير Shakespeare على الرغم من أنه كان هناك أيضاً ميلودراما مشهورة هي "الأخوان من كورسيكا *The Corsican Brothers*" التي رأى فيها ارهتج Irving يمثل للمرة الأولى. وكان تيدي Teddy - والذي كان وقتها في الثامنة من عمره - يشاهد المرض من "الأجنحة" لأن أمه كانت خائفة من أن تتنابه نوبة هيمستريا عند النقطة التي يظهر فيها شبح الأخ للأخ الآخر. وكانت المسرحيات الأخرى التي ذهب إليها تشمل طبعة وج. ويلز W.G. Wills لجين إير *Jane Eyre* على مسرح الجلوب Globe Theatre (١٨٨٢) وكلوبيان

Claudian على مسرح Princess's Theatre (١٨٨٤)، وفي ١٨٨٩ شاهد سارة برنار Sarah Bernhard فى توسكا *Tosca*. لكن العروض التى استمتع بها أكثر ولا يزال يذكرها أكثر من غيرها كانت عروض شكسبير Shakespeare فى Lyceum Theatre من تمثيل إيلين تيرى Ellen Terry وإرفنج Irving، وفى ١٨٨٢ كانت هناك روميو وجوليت *Romeo and Juliet* وقد رآها مرات عديدة ولا يزال يستطيع أن يتذكر الموسيقى وبعض المشاهد. وفى نفس السنة جاءت *Much Ado about Nothing* ضجة كبيرة على لا شيء التى لمبت فيها أمه 'بياتريس' بشكل رائع جداً. ويلاحظ عن الليلة الثانية عشرة *Twelfth Night* (١٨٨٤): "أذكر الكثير من هذا العرض. كان إرفنج Irving فيه رائماً فى تنكره فى مالفوليو Malvolio - لم يلعب دور المهرج ولكنه لعب دوراً كوميدياً جاداً بتميز شديد، كان هادئاً وغامضاً"^(١٣).

هكذا كان كريج Craig دائماً فى جو المسرح حتى عندما أبعدته المدرسة عن مسارح لندن. كان فعلاً أكثر من مجرد مشاهد لأنه ظهر على المسرح لأول مرة عندما كان فى السادسة من عمره فى أوليفيا Olivia وهى مسرحية معدة عن مسرحية قس ويكفيلد *Vicar of Wakefield* لجولد سميث Gold Smith والتى كانت أمه تمثل فيها على مسرح Court Theatre وكان تيدى Teddy بين حشد أهل القرية. وفى نهاية ١٨٨٤ انضم إلى إيلين تيرى Ellen Terry وإرفنج Irving وكان وقتها فى جولة فى الولايات المتحدة وقد مشى على المسرح فى هاملت *Hamlet* و *Much Ado About Nothing* والليلة الثانية عشر *Twelfth Night* وتشارلز الأول *Charles I*. وفى شيكاغو فى ١٨٨٥ لعب أول أدواره الناطقة جوى

Joey ابن البستاني في إيوجين آرام *Eugene Aram* " ... إنه بسبب تيدي Teddy (هكذا كتبت إيلين تيري Ellen Terry) ارتبطت إيوجين آرام في ذهني بأحد أجمل المناظر التي رأيته على الإطلاق في حياتي. كان رشيقاً وطبيعياً وكان ينطق سطورَه بسهولة ويتسم ابتسامه تملأ وجهه كله "ممثل مطبوع" هكذا قلت، على الرغم من أن جوي Joey كان ابني" (١٤).

عيناه ممثلتان بالبريق (كان هذا تعليقاً لصحفي أمريكي). ابتسامته كموجة صغيرة على وجهه وضحكته مبهجة وطبيعية كأغنية الطير... جوي Joey هذا هو ابن الأنسة إيلين تيري Miss Ellen Terry وقرّة عينها. في ليلة الأربعاء هذه ١٤ يناير ١٨٨٥، نطق بأول سطورَه على المسرح. وكان لأمه آمال عظيمة في المستقبل الدرامي لهذا الطفل. كانت لديه غريزة وروح الفن داخله، وكان المسرح أصلاً هو بيته. كانت "الأوضاع المفتعلة التي يتخذها بفرض التصوير poses" ومداعباته مع البستاني وحركاته الطبيعية والرشيقة موضوعاً لكثير من التدريب وللدراسة والممارسة. لقد أدى مهمته بشكل جميل وتلقى الثماني العاقلة من أمه ومن السيد إرنج Mr. Irving ومن الفرقة (١٥).

دوره الأول، تجربته الأولى في الاحتراف. بعد ذلك بأربع سنوات لعب إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig دور آرثر سينت هاليري Arther St Valery في القلب الميت *The Dead Heart* وهي ميلو دراما لواتس فيليبس Watts Philips أعدها وأخرجها إرنج Irving. وقد أسند إليه العمل في مسرح Lyceum Theatre. لقد أصبح ممثلاً كخطوة أولى في حياته العملية.

هوامش

- 1- Oscar Wilde, "The Truth of Masks' in *Intentions*, Methuen, London, 1909, P.238.
- 2- Herbert Beerbohm Tree in a speech to the Oxford Union Debating Society (1900). Quoted by John Semar in his introduction to E.W. Godwin's article on "The Architecture and Costume of The Merchant of Venice, *The Mask*, Vol.1, No 3-4, May - June 1908, P.75.
- 3- Edward Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, Hulton Press, London, 1957, p.21.
- 4- Oscar Wilde', 'The Truth of Masks', in *Intentions*, pp.257-8.
- 5- *The Mask*, Vol.III, No. 4-6, October 1910, pp.53 - 6.
- ٦- هذا الكتاب (latimer House Ltd.) هو أفضل مصدر للمعلومات عن حياة جودوين كريج وأعماله.
- 7- Craig, *Index to the Story of my Days*, p.11.
- 8- Edward Gordon Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, Sampson Low, Marston & Co, London, 1931.

9- انظر Craig, *Index to the Story of my Days*, p, 21.

10- Gordon Craig, *Henry Irving*, J.M.Dent& Sons, London, 1930.

11- Craig, *Index to the Story of my Days*, pp. 72-3.

١٢- نفس المرجع p. 75 .

١٣- نفس المرجع p. 59 .

14- Edith Craig and Christopher St John ed., *Ellen Terry's Memoirs*, Victor Gollancz Ltd., London, 1933, p. 138.

١٥- نفس المرجع . p. 215 .

(٢)

التمنذة

Apprenticeship

كان كريج فى السادسة عشرة من عمره عندما قررت أمه أن «تضعه على خشبة المسرح». يمكن فى الحقيقة أن يقال عنه إنه «ولد فى المسرح» ، أن يكون قد أخذ المسرح «فى دمه» ، أن يكون «ممثلًا بالفريزة» ، لكنه لم تكن لديه فى الحقيقة خبرة عملية فى المسرح. فى ذلك الوقت، كما يمتزف هو نفسه^(١) على الرغم من أنه كان يعرف بعض الشيء عن ويليام بليك William Blake وروسيتى Rossetti كان لا يعلم شيئًا عن تكنيك التمثيل. لقد رأى عروض الـ Lyceum وشاهد أمه وإرفنتج أشهر ممثلين فى إنجلترا وحتى إنه ظهر هو نفسه مرتين على المسرح لكن هذا لم يكن تدريبيًا.

والآن أصبح فجأة ممثلًا بمرتب خمسة جنيهات فى الأسبوع، وبعد أن القى وسط فرقة Lyceum Company الشهيرة والتي يرأسها أكثر المديرين الممثلين موضعًا للإعجاب كان عليه أن يتعلم عن طريق مشاهدة الآخرين والاستماع إلى نصيحتهم - وعن طريق التمثيل.

أين كان يمكن لكريج Craig أن يجد مدرسة بمعلمين يمكنهم أن يوجهوا مواهبه الطبيعية ويعلموه مبادئ حرفته؟ كان الليسيوم Lyceum مشهورًا فى

جميع أنحاء العالم لكن لم يكن له مدرسة. في ١٨٩٤ أعلن إرفينج Irving أنه "بالنسبة للممثلين فميزة المدرسة الدائمة لا تقدر بثمن"^(٧). ولكن كان كل وقته هو منصرفاً إلى إدارة مسرحه وعمل تدريبات لفرقته وحفظ أدواره هو - عمل له ثلاثة جوانب لم يترك له وقتاً لكي ينشئ المدرسة التي لم يتوقف كريج Craig أبداً عن الأسف لغيابها. كان هذا الأسف، جزئياً، بلا شك هو الذي جعله يمزى أهمية كبرى فيما بعد لإنشاء مدرسة حقيقية للمسرح.

ونظراً لغياب المدرسة أوكل إرفينج Irving الممثل الذي بدأ يفتح كالأزهر إلى اثنين من المعلمين، كان أحدهما ولتر لاسى Walter Lacy ممثل قديم رائع، مخضرم من أيام تشارلز كين Charles Kean. وكان كريج Craig يذهب إليه بانتظام من أجل دروس الإلقاء. وكان يجلس وكان يقرأ قليلاً ثم يبدأ لاسى Lacy في الأخذ من رصيده من القصص المسلية. وكان المعلم الآخر هو أستاذ الماييم والباليه ليون اسبينوزا Leon Espinosa والذي كان فخره الأكبر هو أنه مشى على طول الشانزليزيه Champs - Elyse مع ديماس الأب Dumas P re مستنداً إلى كتفه. وهي ذكرى محسوبة لكي تغلب لب الممثل صغير السن الشنوف بـ الفرسان الثلاثة The Three Musketeers ١ وكانت دروس كريج Craig مع اسبينوزا Espinosa تتم في استراحة الممثلين بمسرح Lyceum. هناك بينوا له كيف يقوم بأداء دور آرثر سانت هاليري Arthur St Valery، كيف يتحرك ويتصرف رجل مندفع صغير السن ينتمى إلى أواخر القرن الثامن عشر. كان اسبينوزا Espinosa يؤدي أداء رائعاً. لكن كيف يستطيع كريج Craig أن يتعلم في ثلاث أرباع الساعة ما استفرق الرجل العجوز نفسه سنوات كثيرة ليكسبه ويمارسه؟

فى الحقيقة - لقد تعلم كريج Craig بالتدريج حرفته على المسرح نفسه، وبدأت نصيحة إيلين تيرى Ellen Terry الصحيحة بـ القلب الميت *The Dead Heart* واستمع إلى هذه النصيحة وهو يمثل إعجاباً بها (إيلين تيرى Ellen Terry). ودرس أسلوب Squire Bancroft شريكه فى المشهد الأول. ثم كان هناك إرفنج Irving والذى لا يزال كريج Craig يقول عنه " لم يكن لى أستاذ أكبر منه. لكن لم يكن لإرفنج Irving تابع أكثر إخلاصاً منى". وقد رعا إرفنج Irving فى عطف، مرشحاً له كما فعل مع كل الممثلين الذين جاءوا إليه. وهكذا كانت مدرسة جوردون كريج Gordon Craig فى مسرح Lyceum نفسه.

"... فى ١٨٨٩، مسرح Lyceum وهنرى إرفنج Henry Irving مدرستى الفعلية وأستاذى الفعلى... أصبحت ممثلاً. والآن مجرد الحالة الفيزيائية للوجود فى مسرح فى أحسن المسارح فى إنجلترا مع أعظم ممثل فى أوروبا ومع المثلة أوى - كان هذا كافياً... كانت بداية. لكن لم أكن أهتم كثيراً - كان لدى نظام تلقى - هذا فقط." (٢)

ظل كريج Craig فى الـ Lyceum لمدة ثماني سنوات يمثل ويراقب واستمد القليل من العون فى تدريبه من الـ Lyceum لأن الـ Lyceum لم يكن مغامراً فى اختياره للمسرحيات - وهى حقيقة لقيت نقداً لاذعاً من برنارد شو Bernard Shaw. وكان على شكسبير Shakespeare أن يشارك المجد مع "التصرفات الصبيانية الحمقاء التى عفى عليها الزمن مثل روبرت ماكير Robert Macaire والعاب طالبات المدارس مثل نانمى أولدفيلد Nance Oldfield والشعر المرسل

لويلز Wills وكومينس كار Comyns Carr وكالمور Calmour⁽¹⁾، كانت هذه - مع ذلك - القاعدة العامة في تلك الأيام. لقد كان هناك نقص غير عادي في المسرحيات المعاصرة الجيدة حتى إن المصدر الوحيد كان هو الرجوع إلى الكلاسيكيات، وكان من النادر تمثيل جولد سميث Goldsmith وشريدان Sheridan. وكان مارلو Marlowe وفورد Ford وديكر Dekker وميدلتون Middleton لا يمثلون إطلاقاً ولكن لحسن الحظ، كان هناك شكسبير Shakespeare دائماً. وقد كتب كريج Craig شيئين من الـ Lyceum؛ قبل كل شيء، معرفة عملية بحرفة المسرح وقُدوة إرفنج Irving الممثل المخرج الذي كان في نفس الوقت نوعاً من الأب المثني له.

على المرء أن يقرأ كتب كريج Craig لكي يفهم إعجابه بإرفنج Irving كممثل - أن يقرأ كتابه مسرح المستقبل *The Artists of the Theatre of the Future* ومذكراته هو وكتابه عن إيلين تيرى Ellen Terry وقبل كل شيء كتابه هنري إرفنج Henry Irving. يجب على المرء أن يتعمق في اليوميات *Daybooks* التي كتبها مع ملاحظاته المتناثرة حول أداء إرفنج Irving. لم تهب الطبيعة إرفنج Irving من البداية الصفات التي تضمن نجاح الممثل وتعطيه حضوراً مؤثراً. في الحقيقة، في يوم من الأيام أثناء جولة في أمريكا عندما سألته إيلين تيرى Ellen Terry فيم يفكر أجاب:

"كنت أفكر في كم هو غريب كيف صنعت الشهرة التي نلتها كممثل بدون شيء

يساعدني، بلا معدات. كانت سافاي وصوتي - كل شيء كان ضدي. بالتمسبة

لمثل لا يستطيع أن يمشى ولا يستطيع أن يتكلم وليس لديه وجه يقصر به -
فقد أدت واجباً جيداً" (5)

لكن إرنج Irving كان يمتلك الملكة التي كان يقدرها كريج Craig أكبر من
اية ملكة أخرى - الخيال - وملكة أخرى - مكملتها - ضبط النفس.

كل شيء فعله كان محسوباً ومقاصداً ومتعمداً، لم يترك للصدفه أيماءة أو
حركة أو تعبير - بالوجه أو تلوين فى الصوت، كان يعرف كيف يتحكم فى
الدفعات الشعورية التي يفجرها الموقف أو سطور المسرحية. وكما قال كريج فيما
بعد "كان يقدر العفوية لكن نادراً ما انغمس فيها: ما فعله فعله طبقاً لتصميم
design^(٦). كان إرنج Irving صريحاً، واثقاً بنفسه وبالتأثير الذي يرغب فى
إحداثه، وواثقاً بقناعه. كان رجلاً أتجه إلى الطبيعة من أجل الإلهام. إلا أنه
شخص كان كل شيء فيه "مصطنعاً بدرجة ضخمة"^(٧). كان قصده دائماً واضعاً،
لم يفلته أبداً بالغموض. وكمثل، لم يابه كثيراً بنقد الأشخاص الآخرين لأنه كان
هو الناقد الأكثر صرامة لنفسه.

مع شخصية كهذه لا عجب أن يكون تأثيره ساحقاً هكذا. قلد الممثلون
الآخرون صفاته وعيوبه دون تمييز معتقدين أنهم يمكنهم الارتقاء إلى مستواه
بتقليده. وكان المبتدئون يحلمون أن يصبحوا يوماً من الأيام إرنج Irving آخر.
كان هذا طبيعياً فقط فى وقت كان المدير الممثل فيه هو المتحكم فى خشبة
المسرح، مجتذباً كل الميول. أما بالنسبة لكريج Craig فكان يراقب "استاذ" من
قرب شديد. وعندما حان الوقت ليصف مثله الأعلى: السوبر ماريونيت ال - ber
marionette أعلن أن إرنج Irving اقترب جداً مما كان فى ذهنه.

وكان مسرح Lyceum أيضاً يمثل أسلوباً في الأداء، طريقة في العمل، درجة نسبية من الكمال. وكان كل هذا - الأسلوب والطريقة والكمال - نتيجة مجهودات إرنست Irving الصبورة وكان على كريج فيما بعد أن يتخلص من هذا التأثير رافضاً الواقعية التي تعارضت مع مثله الأعلى لكنه لم ينس مطلقاً بعضاً من طرق عمل إرنست Irving المعينة أو المثابرة التي حرص عليها من أجل الكمال.

وقد شهد ٢٨ سبتمبر ١٨٨٩ أول عرض لـ *The Dead Heart* وظهور إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig الأول على الـ Lyceum. قبل ذلك بشهور قليلة ذهب أندريه أنطوان Andr Antoine المنتج والمخرج الفرنسي الكبير لمسرح Th tre libre إلى عرض متجول هناك. لم يكن متحمساً لإرنست Irving كممثل لكن إرنست Irving كمخرج مسرحي كان شيئاً مختلفاً. في ذكرياتي عن المسرح الحر يكتب في ١٠ فبراير ١٨٨٩:

" تركت الآخرين كلهم يذهبون إلى منازلهم ويقيمون هناك لأرى
الليسيوم الشهير لإرنست Irving في وقت فراغي، ذهبت
هناك أمس مساءً.

كانوا يقدمون ماكبث Macbeth تمثيل الأنسة إيلين
تيري Ellen Terry وإرنست Irving نفسه. لم أعجب كثيراً
بالممثل الكبير والذي ذكرني بتايلايد Tailiade مع قدر أقل من
التألق ولكن الشيء الذي لا يمكن مقارنته به كلن حرفته
المسرحية والتي هي شيء لا نستطيع أن نستوعبه في فرنسا.
إن المشاهد حيث تستهبط القلعة، وقبل كل شيء مشهد الوليمة

مع ظهور الشبح في روائع، صاحبها تأثيرات إضامة ليس
لدينا فكرة عنها حتى الآن.^(٨)

بعد ذلك بشهور قليلة نشر أنطوان Antoine الكتيب المشهور ذا الفلاف
الأحمر والذي لخص فيه النتائج التي حققها المسرح الفرنسي وصاغ آماله في
ذلك المسرح:

"مدرستنا لرسمى المشاهد هي الأولى في أوروبا. لا أحد يمكنه منافستنا في
جودة الستارة الخلفية للمسرح. ولهذا لنا الحق في أن نتعجب كيف أن العروض
الإنجليزية والألمانية تترك فيمن أتيت لهم منا فرصة رؤيتها تأثيراً فنياً عميقاً
يتخطى كثيراً ما نشعر به عند رؤية أكثر المناظر التي ترضها مسارحنا هي
باريس مهارة وعظمة. لقد عاد كل فرنسي زار مسرح إرهنج Irving في لندن
إلى بيته في حالة من الدهشة بعد أن رأى هناك أشياء ما كان يظن مطلقاً في
أنها موجودة. إن كل الممثلين ورجال المسرح مجمعون على هذه النقطة"^(٩)

ويضيف:

"تمامل إرهنج Irving مع حشوده بمنايا صبورة وأنجز عملاً جماعياً أدهش
مسافرينا. كل المسارح الإنجليزية تقريباً ماهرة بشكل استثنائي في استخدام
للأدوات المسرحية والنباتات والزهور الصناعية في مناظرها."^(١٠)

لقد وصل إرهنج Irving إلى هذه النتائج بواسطة طرق الإخراج المحسنة: لقد
أدخل انضباطاً أكثر صرامة في مسرحه وأعطى وقتاً للتدريبات أكبر مما كان
ممتاداً في تلك الأيام لدرجة أن الناس تعجبوا كيف وجد الوقت ليحفظ أدواره
هو. لم يكن يدرّب الممثلين الرئيسيين فقط ولكن الكوميبارس أيضاً لأنه كان يعطى

أهمية كبرى لمشاهد المجاميع الحية التي كانت تملأ من التأثير الدرامى. وكان أيضاً يجرى التدريبات على المناظر والإضاءة. وكان العمال الفنيون لديه قريبين منه دائماً، مستعدين أن ينفذوا تعليماته. وكان يعطى انتباهه لكل تفصيلة.

كان إرهنج Irving متأثراً إلى حد ما بجودوين Godwin الذى عمل معه أكثر من مرة: على سبيل المثال فى إخراجة لـ تاجر البندقية *The Merchant of Venice* (١٨٧٩) بذل جهداً كبيراً فى إعادة بناء الحياة فى البندقية Venice لكى يجعلها مقنعة من الناحية التاريخية. أراد أن يزيد من الإيهام وكان الكثير من مشاهده ذات ثلاثة أبعاد.

وكان استخدام الكهرباء فى طريقه إلى أن يصبح عاملاً فى المسرح، اهتم إرهنج Irving أعظم الاهتمام بإضاءته حتى لو مال المسرح، كما كان الحال كثيراً، إلى أن يصبح ظليلاً أكثر مما ينطق^(١١)، وفى اهتمامه بالتفصيلات الواقعية والدقة التاريخية والتأثير العام كان إرهنج Irving يشبه دوق ساكس ميننجن Duke of Saxe - Meiningen، وقد اعتقد هو أيضاً أن الجانب البصرى من العرض هو أول ما يلتفت نظر الجمهور. وأن الهدف يجب أن يكون إعطاء انطباع بالوحدة. كان أسلوب عروض كريج بعيداً بعدد شاسعاً عن واقعية إرهنج Irving لكنه كان مصرّاً - بنفس القدر - على الوحدة الكاملة للعرض. ويستطيع المرء أن يفهم كيف كان يمكن القول "لقد أخذت وقتاً طويلاً لأتخلص من التأثير العظيم لكننى أحببت دائماً أن أكون تلميذ إرهنج Irving وأنا أعتمد على مساعدته حتى اليوم"^(١٢).

كانت السنوات من ١٨٨٩ إلى ١٨٩٧ ذات أهمية حاسمة لكريغ Craig . في تلك السنوات الثماني قام بالتجربة التي كان عليه أن يستخلص نتائجها فيما بعد . كانت سنوات ثمانية من الاكتشافات والأنشطة التي بهرته لكنها تركته غير راضٍ . لم تكن شخصيته قد تطورت بعد تطوراً كاملاً ، إذ كانت تستيقظ ، شيئاً فشيئاً ، مع كل دور جديد يلعبه تحفزها الكتب التي يقرأها والناس الذين كان يقابلهم .

في ١٨٩٠ ظهر في دور موسى Moses في أوليفيا Olivia وفي دور هنري أشتون Henry Ashton في غابة الغريان Ravenswood وقد شهدته Much Ado About Nothing في دورى الرسول والحارس وشملت أدواره الأخرى الكساندر أولدورثي Alexander Oldworthy في Nance Oldfield وآبل كويك Abel Quick في تصليح عادي A Regular Fix وهي مسرحية هزلية "فارص" لماديسون مورتون Maddison Morton (١٨٩١) . "إن تد Ted من الدرجة الأولى" هكذا كتب إرنج Irving إلى إيلين تيري Ellen Terry . "سيصبح كوميدياناً رائعاً في الوقت المناسب وكوميدياناً لطيفاً"^(١٣) . وفي ١٨٩٢ مثل كرومل Cromwell في هنري الثامن Henry VIII وأوزولد Oswald في الملك لير King Lear .

وفي الصيف ، وبموافقة إرنج Irving كان ينضم إلى فرقة إقليمية متجولة . وكان هذا تدريباً ممتازاً لممثل صغير السن . فقد أعطاه الفرصة لكي يحاول أدواراً أكثر أهمية ويكتسب خبرة متنوعة ويعتاد على جماهير مختلفة . وفي صيف ١٨٩٠ ذهب في جولة مع فرقة هافيلاند هارفي Haviland - Harvy Company لامتياز أدواراً اختارها له إرنج Irving - بيوندلو Biondello في ترويض السليطة The Taming of the Shrew وكالب ديكي Caleb Deccie في

وريتان *Two Roses* ومباينارد Maynard فى الإخوات من كورمسيكا *The Corsican Brothers* وسير آلريك Sir Almerik فى *Iolanthe*. وفى الصيف التالى التحق بفرقة مسارة ثورن Sarah Thorne لاعباً حفار القبور الأول فى هاملت *Hamlet* وتشارلز سيرفيس Charles Surface فى مدرسة الفضائح *School for Scandal*. وفى صيف ١٨٩٢ عاد إلى نفس الفرقة وقد ظهر فى دور فور Ford فى زوجات ويندسور المرحات *The Merry Wives of Windsor* وفى دور بتروشيو Petruchio فى ترويض السليطة *The Taming of the Shrew*.

كان أفق كريج Craig قد أخذ فعلاً فى الاتساع. لقد ترك له عمله كممثل قدراً ممقولاً من وقت الفراغ. وقد أدلى إرنج Irving له بنصيحة ساهمت فى تعليمه العام. فحتى الآن كان قائماً باستلام الكتب كهدايا. لم يخطر بباله مطلقاً أن يشتري أيّاً منها. إقترح إرنج Irving عليه أن ينفق جزءاً من مرتبه على الكتب ومنذ ذلك الوقت فصاعداً كان يضيف كتباً باستمرار كما تملئ عليه أذواقه واكتشافاته الجديدة.

كان الشاب مبهوراً بالشعر والآن أصبح شغوفاً بشيلى Shelley، وكايبه أعجب بروسيتى Rossetti الذى لم يفهمه بعد فهماً كاملاً لكنه كان يستطيع أن يشاركه حماسه الفنى. وقد ساعد تأثير رسكين Ruskin المعادى للواقعية بدون شك فى معادلة تأثير الـ Lyceum. وأعطته أمه حياة إدموند كين *Life of Edmond Kean* وحياة مسز سيدونز *Life of Mrs. Siddons*. كان لا يزال يقرأ ديماس Dumas والآن اتجه إلى جوته Goethe وهين Heine. وفى ١٨٩٠ تضمنت الكتب التى اشتراها حياة جوته *Life of Goethe* تأليف ج. هـ. لويس G.H.Lewes و سوناتا

كرويتزر *Kreutzer Sonata* لتولستوى و *Journal* لكراب روبنسون
Crabb Robinson و *Faust* لمارلو Marlowe.. خليط غير متجانس من
الروايات التاريخية ودراسات عن الممثلين والفلسفة والشعر. كان كريج "كائنًا
متقياً" يمتص ويهضم - كما اتفق - أى شيء يقابله ويتأثر بأى شيء يقرأه.

وكان قد بدأ فى الرسم أيضاً. ولم يكن لديه تدريب فى هذا. وكانت الدروس
القليلة التى أعطيت له فى أيام مدرسته لا تكفى على الإطلاق. وكان عليه فيما
بعد أن يأسف لأنه لم يتعلم كما يجب^(١٤). كان يرسم بذوقه وجزبته. وأثناء
جولاته الصيفية رسم أسكتشات فى داخل المسرح أو خارجه فى الريف. وفى
١٨٩٠ قام بعدد من الزيارات إلى متاحف لندن ملاحظاً تصحيات الملابس،
والقفازات والقبعات ورأساً أسكتشات تقطع الأثاث أو ناسخاً بعض قطع الزينة
التي لفتت انتباهه.

لقد كسب الكثير من زيارات المتاحف هذه. كان كل شيء راه حافزاً لخياله.
وفى المعرض القومى National Gallery أنهى - أولاً برسمى عصر النهضة
الإيطاليين - بلينى Bellini وكريفلى Crivelli وبيرو دىلا فرانسيسكا Piero
della Francesca وبيرو دى كوزيمو Piero di Cosimo وجيرلانداچو
Ghirlandajo ومانتيا Mantegna. لقد نظر إلى كل صورة كما لو كانت منظرًا
مسرحيًا منظمًا بدقة فائقة، معجبًا باتجاهات وتمبيرات الشخصيات والطريقة
التي تجمعت بها الشخصيات ملاحظاً كيف أعاد الرسام عمله إلى الحياة من
خلال لعب الأضواء والألوان، تاركاً خياله يتجول فى خلفيات الصور بمنظورها
الطبيعية المشمسة وطرقها المتعرجة والمدن الإيطالية المؤسبة Stylized والتي

متأثر نسبها المعمارية على أعماله هو في يوم من الأيام. ثم جاء فان أيك Van Eyck وكانالتو Canaletto ("بالنسبة لى، كان الكل "مسرحاً")^(١٤) وروبنز Rubens وتيتيان Titian ورمبرانت Rembrandt وتيرنر Turner ومجموعة من الآخرين. وبعد ذلك بحوالى عشرين سنة عندما كتب "تعليم الفن: مذكرة إلى الجيل الجديد من طلاب المسرح" Tuition in Art: a note to the young generation of theatrical students كانت زيارته للمعرض القومى لا تزال طازجة في ذاكرته وقد نصح الممثلين أن يتجهوا إلى أعمال الرسامين العظام لى يدرسوا الحركة وتمبير الوجه قائلاً إنه يجب عليهم ألا يحاولوا التعلم من الطبخة حتى يكونوا قد استفادوا فائدة كاملة من الفحص الدقيق المنتبه للأساتذة القدامى^(١٥).

هكذا كان كريج Craig خلال سنتيه الأولى فى الـ Lyceum يستيقظ ويطور إحساسه بالمسرح ويصبح أكثر قدرة على الإدراك بشكل متزايد ويدرب نفسه كممثل. ولم تكن لديه حتى الآن أية فكرة عن الاتجاه إلى الإخراج لكنه أعد تصميمين للمناظر. أحدهما استكش ملون صغير لـ روميو وجوليت *Romeo and Juliet* (١٨٩١) يحتفظ به بعناية فى واحد من يومياته *Daybooks*^(١٦) وهو ليس أكثر من تسجيل فكرة ويبيّن التأثير المباشر لأسلوب الـ Lyceum فى اختيار وترتيب عناصر المنظر. والمشروع الآخر، وهو لـ هنرى الرابع *Henry IV* (١٨٩٠) يذهب أبعد من ذلك قليلاً؛^(١٧) لقد دَوّن على عجل الأحداث الرئيسية فى حياة الأمير هال Hal prince واقترح بعض الموسيقى التى يمكن أن تستخدم (من الألحان الإسكتلندية إلى شوبان Chopin أو دهوراك Dvorak) ورسم استكشاً

غير متقن إلى حد ما مع ملاحظات تقترح مواداً للمنظر واستخدام أجزاء معينة من خشبة المسرح وحتى ترتيب الإضاءة، ولكن هذا أيضاً يمكنه أن يعتبر نسخة من أحد مناظر الـ Lyceum كما يعترف بذلك كريج نفسه عن طيب خاطر:

" كنت أعمل تحت إشراف مدير - ممثل في ذلك الوقت، لقد كنت أعمل في مسرح لعبت فيه الكراسى والموائد والأمور الأخرى التي تتعلق بالتفاصيل أدواراً مبالغاً في أهميتها وأدواراً فتوتوغرافية. ولما كنت لا أعرف أفضل من هذا كان على أن آخذ كل هذا كمثال جيد، وبناء على ذلك تكونت مسرحية هنري الرابع *Henry IV* - في ذهني - من دور واحد ممتاز، الأمير هال *Prince Hal* وثلاثين أو أربعين شخصية أخرى تدور حول هذا الدور. كان هناك المائدة المتعادة والكراسى حولها على الجانب الأيمن. وكان هناك في الخلف الباب المتداد ورأيت أنه من المفيد بعض الشيء والجريئ وقتها أن أضع هذا الباب بميداً قليلاً عن الممر. وكانت هناك النافذة "بالمقاطعات" و "المنة الأفعال" والستائر المتجمدة لكي تبدو كما لو كانت استخدمت بعض الوقت. وكان هناك بالخارج لمحات من المناظر الطبيعية الإنجليزية وكانت هناك القنينات الكبيرة. وطبعاً كان هناك عند رفع الستارة مجموعة من الأوغاد الحرقاء الذين كانوا يجرون داخليين خارجيين وضوضاء صادرة عن شاربين مبهيجين في الحجرة المجاورة. وكانت هناك قطعة الموسيقى الصغيرة المرححة عند رفع الستارة، هذا اللحن المتأرجح لرقصة الجيج والذي أصبح مألوفاً لنا وكانت هناك البنات الثلاث اللاتي يمررن عند ظهر *back* النافذة ضاحكات.. واحدة تطل برأسها للداخل عند النافذة بضحكة وكلمة إلى الساقى. ثم هناك انحناس لضحكك واليهبوط إلى بيانو الأوركسترا عندما تدخل أول شخصية متكلمة وهكذا^(١٩).

١٨٩٢. سنة مهمة لكريج Craig الصغير، الآن أصبح في الواحد والعشرين من عمره. كان لا يزال يمثل في الـ Lyceum وكانت أدواره تشمل لورنزو Lorenzo في تاجر البندقية *The Merchant of Venice* (والذي جلب له القدر من النقاد) وتمبلر الصغير Young Templar في بيكيت *Becket* لتينسون Tennyson. وكان يضيف إلى مجموعة كتبه ويتمان Whitman ومونتاني Montaigne (والتي كانت مقالاته بين كتبه بجانب سيره منذ ذلك الوقت) واشترى صوراً مطبوعة من رقصة الموت *Dance of Death* لهولبين Holbein مأسى الحرب *Misères de la Guerre* لجاك كالو Jacque Callot. وقد أثر أسلوب كالو Callot في أعماله في الحفر واستكشاته للشخصيات المسرحية وتصميماته للملابس وأحدى أعمال الحفر على الخشب الأكثر شهرة له بعنوان "تكريماً لجاك كالو Hommage à Jacques Callot (١٩٢١). وبينما كانت دائرته الثقافية تتسع كانت هناك أحداث أخرى تدور ساعدت في تحديد مجرى حياته العملية.

في بداية العام استأجر منزلاً صغيراً في أوكسبريدج Uxbridge وعاش هناك وحيداً فترة من الزمن وكان يذهب إلى لندن من أجل عروض الـ Lyceum. وبعد ذلك بوقت قصير تزوج الأنسة ماي جيبسون Miss May Gibson. وقد نصحه إرشع Irving ضد هذه الخطوة واعتبرها كريج Craig نفسه بعد ذلك غلطة شباب. وأخيراً انتهى الزواج.

ولكنه عندما كان في أوكسبريدج Uxbridge تعرف على جيمس برايد James Pryde^(٢٠) وويليام نيكلسون William Nicholson^(٢١) العضوين في الحركة الفنية

الإنجليزية الجديدة والتي نشأت لتناهض التفاهات الأكاديمية للواقعية الكاذبة Pseudo-realism والسوقية السائدة في ذلك الوقت. كان برايد Pryde متأثراً بهوجارث Hogarth وبييرانيـز Piranese وويسلر Whistler وفيلاسكس Velasquez وكان معجباً بدوميه Daumet إلى ما يقرب من حد العبادة. كان نيكولسون Nicholson حفاً على الخشب متمكناً من فنه إلى حد لا يقارن. كان في هذا الوقت تقريباً أن بدأ الاثنان يعملان معاً، يصممان إعلانات الحائط ويوقعان عليها «الإخوة بجر ستاف» The Beggarstaff Brothers. وبفضلهما تمزق كريج Craig على فرع جديد من الفن وتقنيته. وبملاحظة نيكولسون Nicholson تعلم كيف يبدأ العمل على الالكهشيه الخشبي. لم يعطه برايد Pryde أية ملاحظات فنية لكن اعتاد الاثنان أن يدخلوا في مناقشات ودية طويلة لأن برايد Pryde كان مكرساً نفسه في حب المسرح. ومن برايد Pryde تعلم الأسلوب. وكانت أعمال كريج Craig المحفورة على الخشب متأثرة إلى حد بعيد بهذين الرجلين لدرجة أن كثيراً منها يبدو كأنه تقليد. لقد كان يتعلم فناً لا يهتم بإعادة تقديم التفاصيل. كان يتعلم كيف يتذوق الخط، أن يستمتع بحرفة لذاتها، أن يذهب مباشرة إلى الأساسيات essentials، أن يبسط تصميمه، محققاً فقط بالأشكال السائدة dominant forms والكتل الأساسية - أن يكون مقتراً sparing في مصادره، أن يبني تكويناً زخرفياً من توازن العناصر البسيطة لكنها درامية. وكان يلجأ إلى سداجة أسلوبية معينة. وكان اكتشاف كريج Craig للحفر وتقنيته وإمكانياته حدتاً بارزاً في حياته ليس فقط لأنه أصبح أحد أنشطته الرئيسية. لقد كان برايد Pryde ونيكولسون Nicholson بلا شك هما اللذان كشفنا له قيمة اللون الأسود ليس فقط كخطوط عريضة

outlines ولكن كلون يغطي أسطح ممتدة ويعبر عن الرسم. وبينما كتبت العب "الضمنة" مع كريج Craig يوماً لاحظت في دهشة أنه كان يختار القطع السوداء دائماً "ذلك لأن الأسود من ألوانى المفضلة" هكذا شرح. يمكن قول الكثير من ميله هذا. إن المفتاح لميله هذا ربما يكمن في المقتطف من أوديلون ردون Odilon Redon الذى يقدم به القائمة ب list B من أعماله في الحفر على الخشب (١٩٧٣):

"الأسود هو اللون الأساسى الأكبر من بين الألوان. إنه يجد تعجيداً وهل أقول حيلة في البنابيع المباشرة والمصيفة في الطهيمة .. يجب احترام اللون الأسود.. لا شيء يمكن أن يجعل منه عاهرة.

إنه لا يسر العين ولا يوقظ الشهوة.

إنه يظن العقل أكثر بكثير من الألوان الجميلة في لوحة ألوان الرسام أو المنشور الزجاجى.. في اللوفر Louvre تحتوى المعارض المخصصة للرسم drawings كما من الفن أكبر وأبقى بكثير من معارض الصور paintings. ولكننا نرى زوايا هائلين هناك، فالصور أكثر شبيهة إلى حد بعيد. (٧٢)

إلا أنه لم يخطر ببال كريج Craig في ذلك الوقت أن يستخدم معرفته الجديدة بالحفر على الخشب بشكل عملى. لم تكن لديه النية في أن يصبح حفرًا محترفًا على الخشب:

" في ذلك الوقت (هكذا كتب) لم يخطر ببالي أنه يمكننى عمل أى شيء كمصنوع مسرحى أو أن على فهم ما بعد أن استخدم خبرتى القليلة بأى شكل عملى. كنت مقتنئاً تماماً أن

التمثيل والمكياج والملابس والكلمات هي كل كيان وكل أغراض
من المسرح. ولو كنت قلت لي في ذلك الوقت أنتى ساكف من
التمثيل يوماً ما كنت ابتسمت لك ابتسامة الضباب الصادرة من
القلب والمتسامحة، وضحكت على التوكل^(٢٣)

في نفس الوقت كان كريج Craig يدرس الأيون Ion لتالفورد Talfourd
وبيرجنت Peer Gynt - وهو دور أراد أن يلعبه في مسرح بلندن مع الأمير هال
Prince Hal في هنرى الرابع Henry IV وهو تسبر Hotspur وعطيل Othello
وهاملت Hamlet. وعندما فكر في المخرج كان ذلك في شكل المدير الممثل في
تلك الأيام والذي كان يقف على خشبة المسرح يعطى الأوامر إلى نجارى خشبة
المسرح وعمال الإضاءة والملابس والممثلين. لقد كتب "فيما بعد عرفت أن الوقوف
في منتصف خشبة المسرح وجعل الآخرين يقومون بالعمل ليس هو المؤهل الوحيد
لكى يصبح المرء مخرجاً"^(٢٤).

لكن في نهاية هذه السنة، في ١٤ و١٢ ديسمبر، قدّم أول عرض مسرحى كان
هو مسئولاً تماماً عنه في قاعة مدينة أوكسبريدج Uxbridge Town Hall. كان
هذا هو *On ne badine pas avec l'amour* لموسيه Musset. استمرت
استعدادات كريج Craig لهذا شهرين. لقد صمم المناظر وساعد في بنائها
ورسمها وأجرى البروفات للممثلين - توم هسلوود Tom Heslewood وهيوليت
فانبرو Violet Vanbrugh وإيتاليا كونتى Italia Conti (كاميل Camille) وقد
أخذ هو نفسه دور برديكان Perdican. إننا نعلم القليل عن هذا المرض وكريج

Craig يرفضه على أساس أنه ليس له أهمية حقيقية معلناً أنه كان لا يزال تحت تأثير مسرح اليسيوم Lyceum Theatre ومناهجه. ويعلن البروجرام، "الملابس هي صورة طبق الأصل من الملابس التي كانت تلبس في القرن الرابع عشر وضعت طبقاً لتصميمات م. هيوليه - لو - ديك M. Viollet - le - Duc^(٢٥)، كان كريج يكن احتراماً دائماً للقيمة التسجيلية لكتابات هيوليه - لو - ديك حتى بعد أن أحس أنه مضطر لأن يتخلص من تأثيرها. في فنانو مسرح المستقبل *The Artists of the Theatre of the Future* يكتب:

"أفضل من هؤلاء الذين ذكرتهم (راسينيه Racinet وبلانشي Planchet وهوتنتروث Hottentroth) هيوليه - لو - ديك M. Viollet - le - Duc إنها تكن حياً جماً للعلاقات الصنيرة وراء الملابس وهي مغلصة جداً في اتجاهها ولكن حتى كتابها فهو موجه على الأرجح إلى كاتب الرواية التاريخية^(٢٦)

عندما عرضت *On ne badine pas avec l'amour* كان كريج لا يزال في قبضة الهوس الأثري الشديد للمسرح، الواقعية التاريخية التي كانت متمثلة في فرقة مينينجن *Meiningen Company*. ولكن التجربة كانت بلا شك مفيدة في أن تبين له أنه يستطيع أن يفعل شيئاً آخر إلى جانب التمثيل وأن تجعله على اتصال بالفروع الأخرى لحرفة المسرح. وعلى أية حال فهي تبين أن كريج Craig، والذي كثيراً ما اتهم بأنه مجرد منظر وأنه جاهل بالنواحي العملية للنشاط المسرحي، قد بدأ على العكس يتعامل معها في الوقت الذي كان فيه في الواحد والعشرين من صمره.

فى ذلك الوقت لم تتم متابعة هذه التجربة. استمر كريج Craig فى حياته كممثل طبقاً للظروف وفى الحقيقة لم يفكر فى أية حياة أخرى.

فى أغسطس ١٨٩٤ إلتحق بـ "فرقة شكسبير" Shakespearean Company الصغيرة لـ و.س. هاردى W.S.Hardy وقد أغراء عرض الأدوار التى يعلم بتمثيلها كل ممثل صغير السن - هاملت Hamlet وروميرو Romeo وكاسيو Cassio وجراشيانو Gratiano وريتشموند Richmond. ثلاثة أيام تدريبات لـ هاملت وثلاثة أيام لـ روميرو Romeo. وكان العمل قد تم على عجل إلى حد ما فى ظروف كثيراً ما كانت هزلية farcical. وكانت الجماهير بين الحين والحين مشاكسة أيضاً أثناء تجول الفرقة فى المدن الكبيرة والصغيرة ومنها - هيرفورد Hereford وركسمام Wrexham وولفسر هامتون Wolverhampton ورجبى Rugby ولودلو Ludlow وأوكس بريدج Uxbridge. وانتهت الجولة فى منتصف ديسمبر.

منذ ١٨٩٥ فصاعداً نادراً ما ظهر كريج Craig على الليسيوم Lyceum. كان عدم الرضا والشك يتسللان إليه وشعر بكثير من الحيرة لسنتين عديدة .

"الآن أرى كم قدم لنا المسرح (فى إنجلترا) حياة فارغة عاطلة فى تلك الأيام". هكذا كتب. "فى سنوات الفرقة القديمة عندما كانت تقدم مسرح ريرتوار فإن العمل الكثير شغل الممثلين جيداً". فى ١٨٩٠ كان الممثل يقضى أياماً بلا عمل^(٣). كان المرء يحس بأنه غير متأكد من ماذا يريد، بأنه كان يسمح لنفسه أن يدفعه الأحداث وأنه تقوده ميوله الشخصية. لم تكن شخصيته قد اكتملت تماماً بعد .

كانت الأعمال تعرض عليه وكان يقبلها. في بداية ١٨٩٥ كان يمثل كاهارادوسى Cavaradossi في توسكا *Tosca* في فرقة متجولة تحت إدارة هيوبرت إيفلين Hubert Evelyn زارت إيستبورن Eastbourne ويارموث Yarmouth ونورويتش Norwich . وسولهامتون Southhampton ونيوكاسل Newcastle. وفي جولة أخرى في الصيف لعب دور أرمان Armand في *La Dame Aux Camélias* وكلود ملنوت Claude Melnotte في *سيدة ليون The Lady of Lyons* وهاملت وأدوارًا أخرى.

وكان يقضى وقت فراغه في الرسم. كان يرسم طوال الوقت كما صرّح أحد زملائه الممثلين. وبدأ يكتب الموسيقى. لم تكن موسيقى "عظيمة" كما شرح لى لكنه كان يشعر بأنه كان يعرف ما يكفي وأن لديه الموهبة والمهارة الكافيتين بحيث يمكنه أن يؤلف الموسيقى للمسرح. وفي هذا الوقت تقريبًا لحن العديد من قصائد هايني Heine وألف موسيقى وأغنيات قليلة.

وكما رأينا من قبل، كانت المناظر الطبيعية والمعمار والصور والرسوم التوضيحية ذات أهمية عظمى لكريج. لقد كان يستمد الإحساس بالإلهام من كل شيء وقعت عليه عيناه. وهذا يفسّر الحماس الذي جمع به المادة التوضيحية - الخرائط والخطط القديمة والصور طبق الأصل والكتب ذات الرسوم التوضيحية الخيالية وحتى صور البطاقات البريدية postcards. وهو يفسّر أيضًا تذوقه للمجلات المصورة.

فى يونيو ١٨٩٥ نشرت دورية أمريكية هى مجلة القرن The Century Magazine مقالاً كتبه ت. أ. جانففيه T.A.Janvier عن "الكوميدي فرانسيز فى أورانج The Comédie Francaise at Orange".^(٣٩) كان المقال نفسه بالطبع ممتاً لكريج Craig لكنه كان مبتهجاً بصفة خاصة برسومه التوضيحية وهى رسوم اللويس لوب Louis Loeb. ومن هذه الرسوم لم يكتشف فقط المسرح الرومانى Roman فى أورانج Orange لكن هذا المسرح أحضر أمامه بشكل مفعم بالحوية عن طريق المقابلة contrast بين الضوء والظل، بالتناسب بين الممثلين والأشكال المعمارية البسيطة، بين الخطوط الرأسية والأسطح واضحة المعالم والتي اتحدت وتباينت لى تملأ إحساساً بالمكان، الحائط المهول الذى يملو كالبرج وراء خشبة المسرح ويوابته الرئيسية. لا يستطيع أى وصف مكتوب أن يكون بهذه الفصاحة. وعندما صمم، فيها بعد المناظر المسرحية غير المزدانة بكتلها المتوازنة من الظل والتائق وخطوطها وأسطحها المستوية والذى كان العمودى منها هو الغالب لم يكن يقلد أورانج Orange، لقد استوعب "رؤية" وجدها ملهمة كما يلاحظ فى مذكراته Daybook عن ١٩٣١ - ١٩٣٢ - ١٩٣٣.

.. لقد رأيت رسوماً فى مجلة أمريكية عن المسرح الرومانى لأورانج Orange- وهذه اللوحة من المسرح الرومانى فعلت ما لا تستطيع أن يفعله مطلقاً كورس من المحاضرات ومنتان من دراسة المسارح فى لندن أو باريس أو برلين. هذا هو كيف أثرت منحنى غير معروفة لى على عملى هذا التأثير الكبير.

لقد أدركت بعد رؤية هذه الرسوم الإمكانات التى يتيحها الضوء والفضاء والخلفية background للمسرح.

فى دار الأوبرا Opera House أو الكوميدي فرانسيز

Com die Fran aise أو هي مسارح لندن لم أدرك ذلك مطلقاً.

لقد كنت أشعر مرات كثيرة وأنا طقل بقيمة الخطوط الطويلة - للأسرة الكبيرة في القرن السابع عشر الموجودة في قصر Hampton Court Palace، لكن الأسرة ليست مسارح - ولا شوارع الشجر في هامتون كورت Hampton Court مسارح أيضاً - ولا أجنحة الكاتدرائيات ولذلك لم أربط بين عظمة خطين صموئيل وبين المسارح - إلا كانت المناظر المسرحية دائماً مقطوعة ومبتورة عندما كنت طفلاً وحتى ١٩٠٠ عندما ظهرت ذلك.^(٢٠)

"سنوات خطيرة من نهاية ١٨٩٦ إلى ١٨٩٩"^(٢١) هكذا يلاحظ كريج Craig في مذكراته. بدأ التمثيل وإجراء التدريبات بسببان له الضجر أحياناً. في ١٨٩٦ التحق بفرقة سارة ثورن Sarah Thorne في دار الأوبرا Opera House في تشاتام Chatham ليلعب أدوار بتروشيرو Petrochio وهاملت Hamlet وماكبث Macbeth. وفي يوليو وعلى مسرح باركهرست Parkhurst Theatre في لندن مثل هاملت Hamlet وروميرو Romeo مع فرقته الخاصة وعاد للظهور على مسرح الليميوم Lyceum في مسرحية سمبلين Cymbeline (أرهيراجوس Arviragus) وريتشارد الثالث Richard III (إدوارد الرابع Edward IV). وفي السنة التالية لعب دور هاملت Hamlet مرة ثانية في ثمانية عروض على المسرح الأولمبي The Olympic Theatre في لندن. وقد اشتمل جمهور الليلة الأولى على إرفنج Irving والين تيري Ellen Terry وجلبيرت كوليريدج Gilbert Coleridge وويليام روز نشتاين William Rothenstein.

وكان هاملت بالنسبة لـ كريج Craig هو دور الأدوار. لم يستطع أبداً أن يتخلص من سحره. لقد كان يفكر فيه طوال الوقت. وفي سنوات لاحقة قام بعمل تصميمات له وأخرجه في موسكو بناء على دعوة ستانيسلافسكى Stanislavsky وصوره بالرسم على الخشب. وفي هذه اللحظة كان يقوم بتمثيله وكان يحكم عليه كممثل. وكانت الآراء منقسمة. وكتب جيلبرت كوليريدج Gilbert Coleridge بعد ذلك بسنوات أنه بسبب شبابه وذكائه وإلقائه الخالي من الأخطاء وبصفة خاصة جو الارتجال كان أداء كريج Craig لهاملت Hamlet أفضل أداء شاهده على الإطلاق^(٣٧). ويتذكر أ.ف. سبنس E.f. Spence : 'ذكرياتي الأولى عن كريج Craig هي عن هاملت Hamlet الذي أداء على المسرح الأولمبي Olympic في ١٨٩٧ عندما كان شاباً بالغ الجمال في الخامسة والعشرين. وأتذكر بوضوح حتى يومنا هذا عمله المدهش في الفصل الأول ولا أعتقد أن أحداً من العشرات الذين قاموا بدور هاملت Hamlet الذين رأيتهم كان جيداً مثله في هذا الجزء من الترجيديا^(٣٨). ويقول ويليام روزنستين William Rosthenstein في مذكراته Memoirs : 'لا أعرف كم كان ممثلاً جيداً. لقد رأيته مرة يمثل هاملت Hamlet في مكان ما في اسلينجتون Islington ولم أر مطلقاً وجهاً يمثل هذا التأثير والجمال^(٣٩). ولم تكن الصحافة مجمعة بهذا الشكل. فقد اتهمه الناقد المحافظ لـ الشعب The People^(٤٠) بأنه حديث modern بشكل مفرط قائلاً إنه إذا كان يريد أن يترك علامته على مسرح المستقبل فعليه أن يحافظ على التقاليد ويحذر التجديدات. وقد مدح واحد من أكثر النقاد شهرة وتأثيراً في تلك الأيام هو كليمنت سكوت Clement Scot - عندما كتب في أخبار لندن المصورة Illustrated London News^(٤١) تفسيره بارع الخيال لـ روميو Romeo: لقد قيل

لى إن دور هاملت الذى لعبه كان لا يزال أحد الأداء العظيمة والواعدة ولكن روميو كان جيداً بما فيه الكفاية وما على الممثل صغير السن أن يفعله الآن إلا أن ينسى أنه كان تحت التأثير القوى لتمثيل سير هنرى إرهنج Irving حتى إنه كان يقلد بين الحين والحين أسلوبه بإخلاص أكبر مما ينبغي^{٣٧}. أما العصر *The Era* فبمد أن ذكرت أسلوب كريج Craig السهل المعبر وأداءه الذكى للدور رحبت به كالمطالب المجد فى المدرسة الجديدة للتمثيل بالمقارنة بالطرق القديمة التى تتسم بالأداء المبالغ فيه stilted والصاخب والآلى فى كثير من الأحيان^{٣٨}.

هكذا على الرغم من انتقادات قليلة لأدائه فقد نال ثناءً عاماً لبراعته وذكائه وللطريقة التى كان يقابل بها الطرق والتقاليد ضيقة الأفق. وكان يتقدم باستمرار. وقد رأت أمه أنه ممتاز فى دور إدوارد الرابع Edward IV فى مسرحية ريتشارد الثالث Richard III^{٣٩}. وكان لا يزال فى حاجة إلى أن يعمل ويحرق نفسه من المؤثرات الخارجية ولكن كان يبدو مما لا شك فيه أن لديه خامه ممثل عظيم داخله.

وفى يوليو ١٨٩٧ لعب كريج Craig دور مارلو الصنير Young Marlowe فى مسرحية تتمسكن لتتمكن *She Stoops to Conquer* لجولد سميث على مسرح Kingston-on-Thames Theatre وفى نهاية تلك السنة كف عن التمثيل تماماً. هل كان هذا نتيجة أزمة داخلية ما - نتيجة عدم الرضا - نتيجة طموحات جديدة؟ لماذا، بمد أن لعب أكثر من أربعين دوراً فى سن الخامسة والعشرين، يترك حرفة كان يزاولها فعلاً لمدة ثمانى سنوات؟ هناك إجابات عديدة لهذا السؤال. وقد أعطانا كريج Craig نفسه الإجابة الرئيسية والأكثر صحة منها.

كتبت إيلين تيرى Ellen Terry فيما بعد " لدى سبب قوى لأن أفخر بما فعله منذ ذلك الحين لكننى أأسف دائماً للممثل الذى فقدناه". فى ١٨٩٧ قرر ابنها أنه ليس ممثلاً جيداً بالقدر الكافى. كان يمتلك التكنيك فى أطراف أصابعه وهو يعرف عمله وكان مؤدياً جيداً لكن هذا لم يكن كافياً لإرضاء طموحه، فى كتابه عن أمه يصرح:

" أنا أيضاً حزنت لأننى لن استمر فى التمثيل. من هو ذلك الممثل فى الخامسة والعشرين من عمره الذى مثل مع هـ.إ. و إ.ت. E.T. الذى يمكنه إلا يعزف؟ إلى جانب هذا فقد لعبت بعض الأدوار الأكبر فى مسارح أخرى أثناء شعور عطلة الليميوم Lyceum. لقد مثلت روميو Romeo وبتروشيوس Petruchio وتشارلز سهرس Charles Surface ومارلو الصغير Young Marlow وماكبث Macbeth وهاملت Hamlet.

بعد أن مثلت هذه الأدوار اكتشفت أنى لست إرهنج Irving آخر. بعد أن عدت إلى الليميوم Lyceum اكتشفت لماذا" (٣٩)

وكجميع الأعضاء صفار السن فى فرقة الليميوم Lyceum company كان كريج Craig يعلم أن يكون إرهنج Irving آخر. لقد قاس نفسه أمام أدوار مسرحيات شكسبير Shakespeare العظيمة واختفى حلمه. لقد شعر بعدم وجود حياة كافية فى تمثيله - أن تمثيله لا ينبع من رغبة متأصلة " فى التعبير عن شيء"، أنه كان مجرد مستخدم لتكنيك كان قد تعلمه من إرهنج Irving. لم يستطع أن يسلم نفسه لكى يكون نسخة باهتة من أستاذه ليس أكثر.

" عندما كنت أشاهد هـ.إ. فى الفصل الأخير من بريد ليون The Lyons Mail والأجراس The Bells كنت أشعر أنه ليس هناك مكان للذهاب إليه بعد ذلك. وقلت لنفسى إما أن أقتع بقية حياتى بالتباع إرهنج Irving وأصبح تقليداً

ضميقاً له أو اكتشف من أنا وأكون ذلك، لذا فقد قمت بالاختيار وأعطيت
ظهرى لإرفنج Irving لمسنوات كثيرة - أحياناً أنظر عبر كتفى لى أقتصص
نظرة أخرى إلى الوجه المحبوب^(١٠).

ولكن هذا - رغم أنه السبب الرئيسى - لم يكن السبب الوحيد، لقد بينت
تجربة كريج Craig فى أوكسبريدج Uxbridge أنه كان قادراً على أن يخرج
مسرحية. كان يرسم كثيراً وتعلم الرسم على الخشب. وفى ١٨٩٦ "وقد لدغته
الرغبة فى أن يصنع إعلانات على طريقة بجارستاف la Beggarstaff"^(١١).
فقد استأجر غرفة إضافية فى تشاثام Chatham عندما كان يعمل فى فرقة
سارة ثورن Sarah Thorne حتى يعمل بدون إزعاج، كان قد أصبح واعياً
بموهبته، كان يكتشف أنشطة خلاقة جديدة ألقى نفسه فيها بحماس وقرر فى
صمت "أن يصيح شيئاً ما وأن يفعل شيئاً ما".

" نظرت حولى: وسألت نفسى "ماذا تبقى أن أفعله فى عالم المسرح هذا حتى
يبدو كل شيء لى كاملاً؟

غاضبى هذا السؤال لمسنوات عديدة - طوال الستين الأخرين فى الليمسيوم
Lyceum واستين بعد أن تركته^(١٢).

فى ١٨٩٧ كان لا يزال متردداً أى طريق يسلك، لكن تجريبته كممثل أثبتت أنها
كانت حاسمة. إن كتاب "فنانو مسرح المستقبل" *The Artists of the Theatre of the Future*
يمكن قراءته كوصف لتطوره هو فى مخاطبته "فنان المسرح" فى
المستقبل يطلب منه أن يتذكر أن "عندما تكون درست بدقة هذه (الحرف التى
تكوّن فن المسرح) ستجد بعضها ذا قيمة وستجد بالتأكيد أن التجربة كممثل
كانت ضرورية"^(١٣).

هوامش

١- E.G Craig, *Henry Irving*, مرجع سابق، p.14.

٢- اقتطفه Craig في P. 119 *Henry Irving* .

٣- E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*، مرجع سابق، p.103.

٤- George Bernard Shaw in the *Saturday Review*, 19 January 1895.

٥- اقتطفه Craig في P.69 *Henry Irving* .

٦- نفس المرجع ص٧٨.

٧- نفس المرجع ص ٧٨.

8- André Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre*, Arthème Fayard, Paris, 1921, p. 136.

9- André Antoine, *Le Théâtre Libre*, May 1890, Imprimerie Eugène-Verneau, Paris, p.102.

١٠- نفس المرجع، ص ١٠٥.

١١- في كتابه عن إرفينج يصرح كريج أنه تعلم من إرفينج أن يجعل مناظره مظلمة جداً (ص١١٧).

E.G Craig, *Henry Irving*, P.118. - ١٢

١٢- اقتطفه كريج في 125 p. *Index to the Story of my Days* .

١٤- بصفة خاصة في الملاحظات التي كتبت في باريس في مارس ١٩٤٤
والتي تكون مع اسكتش لمسرحية هنري الرابع الكتيب بعنوان
"A first Attempt, 1890, E.G.C.(Gordon Craig's private collection).

E.G Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 108. -١٥

١٦- انظر: E.G. Craig, *The Theatre Advancing*, Constable, London,
1921. ('Tuition in the Art', first published in *The Mask*, Vol, III, No.
4-6, October 1910, under the pseudonym of 'Felix Urban').

١٧- اسكتش ملون صغير على صفحة من دفتر ملاحظات في بداية
اليوميات لكريج - نوفمبر ١٩٠٨ إلى مارس ١٩١٠ (Gordon Craig's private
collection)

١٨- تاريخ هذا المشروع غير أكيد. في "محاولة أولى، ١٨٩٠" (انظر الملاحظة
١٤ بأعلى) كريج يترجمه إلى ١٨٩٠. ويقول في *The Artists of the theatre of the*
future ، أنه صنعه عندما كان في حوالي الواحد والعشرين أي في سنة ١٨٩٢ .

١٩- E.G. Craig, 'The Artists of the Theatre of the Future' في *the Art of the Theatre*, p. 28 أول طبعة هينمان في ١٩١١. أرقام الصفحات الموجودة بهذه الملاحظات تشير إلى الطبعة المعادة في ١٩٦٢.

٢٠- On James Pryde, see James Pryde, by Derek Hudson, Constable, London, 1949.

٢١- من William Nicholson, by انظر William Nicholson, Marguerite Steen, Collins, London, 1943.

٢٢- هذا المقتطف من Odilon Redon مأخوذ من أجل مؤتمر عقد في هولندا بمناسبة معرض لأعماله والمنشور (ص ١١٩ - ٢٠) في كتابه *A soi - même. Journal* (١٨٦٧-١٩١٥).

٢٢- E.G. Craig, *Woodcuts and some Words*, Introduction by Campbell Dodgson, C.B.E J.M. Dent & Sons Ltd, London and Toronto, 1924, P. 10.

٢٤- نفس المرجع، ص ١٢.

٢٥- مقتطف بواسطة Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, Record and an Interpretation, Sampson Low, Marston & Co. Ltd., London, 1931, p.21.

E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, p.32. - ٢٦

E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 167 - ٢٧

٢٨ - 81 - 165. *The Century Magazine*, Vol.1, No,2, . تظهر إحدى الصور التوضيحية المهمة للغاية في ص ١٧٠ تحت عنوان "الأنسة بريشال في ترتيبلة إلى Pallas Athene" ربما يكون كريج قد تأثر بالحائط الضخم الذى يظهر فى هذا الرسم بجوانبه الرأسية الضخمة والتضاد بين الظل العميق ونوع من الضوء الظاهر من خلال حجاب والمدخل المهيب تحت فجوة فى الجدار غامضة وظليلة والعلاقة بين البنية المعمارية الضخمة والشكلين البشريين اللذين - بدلا من أن يظهر صغيرين جداً بالنسبة لها، كسبا حدة تراشيديية. فى مقال بمجلة القناع (مجلد ٧ عدد ٢ مايو ١٩١٥ ص ١٦٣ - ١٦٤) موقع بالاسم المستعار Louis Madrid بعنوان "دفاعاً عن المنظر ذى الأبعاد الضخمة" يقتطف كريج قطعاً طويلة من تلك المقالة التى كتبها T.A Janvier.

E.G. Craig, *Daybook*, E.G.C. (1931 - 1932 - 1933), p.26 - ٢٩

(Gordon Craig's private collection).

E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 182. - ٣٠

Sunday Times, 19 August 1923 - ٣١

Edward F. Spence , *Bar and Buskin; being memories of life*, -٢٢
law and the theatre, Elkin Mathews & Marrot Ltd., London, 1930,
p.251.

William Rothenstein, *Men and Memories*, Vol. I, Faber &-٢٣
Faber Ltd., London, 1931, p. 276.

26 July 1896 -٢٤

1 August 1896 -٢٥

25 July 1896 -٢٦

٢٧- انظر *Ellen Terry's Memoirs*, مرجع 6-255 pp.

-٢٨ E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, مرجع سابق p.121.

-٢٩ نفس المرجع، ص ١٢٢ .

E.G. Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 179 -٤٠

E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, pp. 121-2. -٤١

E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, p. 7 -٤٢

(٣)

فاصل

بكفه عن التمثيل طرح كريج بعيداً الخوف الذى تملكه من أن يصبح مجرد تقليد ضعيف لإرثنج وكسب استقلاله. لكن الحرية التى نالها كانت حرية مريرة. فقد شعر أنه تائه أكثر من أى وقت مضى إلى الدرجة التى فقد بها الثقة بكل شيء أصدقائه والمسرح نفسه. وعلى مدى السنوات الثلاث التالية ربما كان يشعر بأن الأمواج لتتقاذفه وأنه لا يملك إحساساً أين يتجه. لكن على الرغم من أنه لم يعد يمثل إلا أن ذهنه كان لا يزال مركزاً على المسرح. كانت هذه فترة فاصلة نما خلالها إلى النضج حاكماً على المسرح من الخارج ومصقلاً تكنيكه في الرسم والحفر وفارحاً بشكل واسع، وسرعان ما واجهته مشكلة أخرى أكثر دنيوية هى أن يكسب قوته فى ظروفه الجديدة.

وكما رأينا من قبل، لمبت الكتب دوراً بارزاً فى حياته الخيالية، الكتب التى أعطاها له إرثنج أو إيلين تيرى والكتب التى اشتراها بنفسه الشعر والمسرحيات والروايات التاريخية والمقالات وقصص حياة الممثلين. كان يبدو حتى الآن أنه يعطى قليلاً من الأهمية للكتابات النظرية. كان هناك رسكين Ruskin طبعاً، لكن هل فهم كريج حقاً تعاليم هذا الأرستقراطى من بين كتاب علم الجمال؟ بمجرد أن كف كريج عن التمثيل انغمس فى سلسلة كاملة من الأعمال النقدية التى تمس الفن والمسرح. فبالإضافة إلى رسكين بدأ يقرأ جوته Goethe وتولستوى Tolstoy وفاجنر Wagner ونيتمشه Nietzsche وكوليريدج Coleridge. وكان

يشعر أحياناً بالامتناع، إن عداء الممثل التقليدي لوجهة النظر الأدبية يسيطر عليه لكنه سرعان ما بدأ يأخذ أحكامهم فعلاً بجدية شديدة. كل واحد منهم أتى له بفكرة جديدة. بل إن بعضهم قدم له قدوة يقتدى بها. وبمساعدة ما قرأ كان ينشئ مبادئه هو الجمالية.

كان قد انبهر فعلاً برمزية بليك Blake. وفي متابعته لرسمي عصر النهضة الإيطاليين أقنعه برايد Pryde ونيكولسون Nicholson من قبل أن الفن لا يمكنه أن يكون مجرد محاكاة، إن الفن كان ويجب أن يكون شكلاً من أشكال إعادة الخلق.

وقد تعلم الآن من جوته أن وظيفة الفن هي التعبير عن ما لا يمكن التعبير عنه وأن ما هو مسرحي theatrical حق يجب أن يكون رمزياً بشكل مرئى.⁽¹⁾ وقوى تولستوى إيمانه بأن إعادة التقديم reproduction الواقعي هو نفى للفن⁽²⁾.

وقبل مرور وقت طويل جداً تعلم من نيتشه أن كل النشاط أو الإدراك perception الجمالي يتضمن حالة من النشوة ecstasy⁽³⁾ وهكذا شيئاً فشيئاً، نعى بداخله اتجاه صوفي نحو الفن ، توق yearning إلى الجمال المثالي وهو صفة كانت تميز المثالية الجمالية في تسعينيات القرن التاسع عشر.

وقد أدرك أن الفن يجب أن يكون نتيجة جهد واع، نتيجة خضوع اختياري لقواعد معينة. الحرية هي حياة الفن لكن الفوضى قاتلة له. الفن يتطلب الانضباط الصارم الذي دعى إليه نيتشه⁽⁴⁾. لا يمكن أن يكون هناك خلق من دون انضباط.

هل أوفى المسرح فى تسعينيات القرن التاسع عشر بهذه المتطلبات؟ أولاً: لقد كان مسرحاً تجارياً وطبقاً لرسكين Ruskin يجب أن يتخلص الناس من وهم أن المسرح يمكنه أن يكون عملاً business يجلب المال ووسيطاً ثقافياً فى نفس الوقت. ليس هناك من يحاول أن يحصل على نقود من كيسة أو كلية. نفس الشيء أن ينطبق على المسارح^(٥).

لقد تأسس مسرح القرن التاسع عشر على نظام النجم واعتمد بشكل كبير على تأثير المناظر scenic effect لقد سقط إلى ما تحت مستويات الفن الحقيقى بدرجة كبيرة.

إن تطور كريج وتقديم أفكاره لا يمكن تفسيره فقط فى إطار المؤثرات التى خضع لها . لكن يجب علينا أيضاً ألا نقلل من شأن تأثير قراءاته والتى ساعدت بلا شك فى أن ترشده وتكوّن شخصيته.

لم يكن عمل كريج فى المسرح أبداً مجرد انعكاس لما وجدته عند نيتشه أو رسكين أو جوته أو تولستوى لكنه فى صحتهم وقد تشرب آراءهم وقدم أحياناً تفسيراً جديداً لها أدرك طبيعة الفن وأهمية الخيال والانضباط وخواء الواقعية التقليدية conventional وعدم تحميل عمل ما أكثر مما ينبغي بتفصيلات زخرفية decorative أو وصفية وقيمة أشكال الفن حيث يحل الإيحاء suggestion محل إعادة التقديم reproduction وحيث تكون الفكرة أهم من طريقة التعبير عنها . وقد أبعد هذا عن أسلوب الأداء الذى كان يمثل مسرح الليمسيوم Lyceum . وبمعنى من المعانى وكما يلاحظ هو نفسه فى كتابه عن إيلين

تيرى^(٦) كان كريج يعلم نفسه بنفسه self - educated. لم يكن معلموه أساتذة جامعيين لكنهم كانوا الكتّاب الذين أحس معهم بألفة قوية بمرور الوقت واكتشف كم بينه وبينهم من أمور مشتركة على الرغم من اختلافاتهما الواضحة معه ثم أصبح ينظر إلى رسكين ونتشه وليوناردو ويليك وفلووير Flaubert وآخرين على أنهم "متمردون"، أناس فضلوا الحياة الخطرة على الحياة الآمنة^(٧). وقد شعر أنه هو أيضاً كان "متمرداً".

ومن بين أساتذته احتل فاجنر مكاناً غريباً. ويتذكر كريج أنه عندما كان صبياً صغيراً في التاسعة من عمره شاهد إرثنج يطلع إيلين تيرى على كتاب كبير عن المناظر من دار الأوبرا Opera House في بيروث Bayreuth. وسواء فهم أو لم يفهم درامات فاجنر فقد أحب موسيقاها. ولكن الذي أثار اهتمامه أساساً كان نظريات فاجنر الأساسية، فكرته عن "دراما موسيقية للمستقبل" تقوم على أساس التحالف بين الشعر والموسيقى والتصوير والتمثيل وتتطلب طرازاً جديداً من المعمار المسرحي، بكلمات أخرى طريقة جديدة لرؤية الأشياء وعرضها على الآخرين. وفي نفس الوقت تقريباً قيل له إن جودوين Godwin أباه قد حول سيركاً إلى مسرح يوناني وابتكر طرازاً جديداً من خشبة المسرح. بدأ كريج يشعر أن من الممكن والضروري الذهاب إلى أبعد من أى شيء تم عمله وتمت رؤيته حتى الآن والبحث عن أفكار جديدة، وحوالى ١٨٩٨ بدأ التفكير حول التغيير في جبهة المواجهة front تغييراً كاملاً وكانت تتملكه الرغبة في إعادة تفسير مسرحيات شكسبير، أن يعيدها إلى حياة جديدة على المسرح.

وقد استمر مشروعان من ضمن عدد من المشروعات الأخرى يبينان أن هذا كان تغييراً حقيقياً في الاتجاه على الرغم من أن كريج لم يعبر عنه عملياً بعد. ويبين أحدهما - في مخطوط يرجع إلى ١٨٩٧^(٨) - شكلاً جديداً للمسرح. إذ ليس هناك "بناوير" boxes وليس هناك دوائر circles، تتحدر أرضية الصالة برفق نحو خشبة المسرح دون أو يعوقها شيء. هناك فتحة خشبة مسرح متحركة mobile proscenium، وفي أغلب الحالات وخاصة عند تقديم تراجيديا لن يكون هناك ستار وسيتم تغطية التغييرات في المناظر بالظلام أو بحجاب veil أو نوع من الضباب. وهناك تجديد حتى آخر أصبح الآن شائعاً هو أن الرجل المسئول عن العرض يديره من كابينة في مؤخرة الصالة. إن هذا سيعطيه منظراً كاملاً لخشبة المسرح وسيتمكن من أن يرى كل جوانب العرض (النظر والإضاءة والموسيقى.. إلخ). بل إن كريج خطط نظاماً لأنابيب التخاطب speaking tubes والأجراس ليتمكن المخرج من الاتصال بخشبة المسرح ويعطى أوأمره. هذا المشروع يثير الاهتمام ليس فقط بسبب طابعه الثوري ولكن لأنه يبين أن كريج لم يكن قانعاً بـ "أن تكون لديه أفكار" لكنه خاض غمار المشكلات الفنية بالتفصيل وقدم اقتراحات لحلها.

وهناك دليل آخر يوجد في أسكتش بألوان الماء للمشهد ٤ من الفصل الثالث من هاملت عادة مايرجمونه لسنة ١٨٩٩ (اللوحة ١٤ أ) وهذا يبين عدم وجود أي أثر لتأثير الليميسوم. فليس هناك تفصيلة أثرية واحدة أو موتيفة زخرفية "صحيحة تاريخياً" إنها تناغم harmony باللون الأزرق الرمادي والأسمر الداكن، تكوين من الحواشي العارية والخطوط العمودية والستائر غامضة الدلالة ورفع الضوء والظل وعلى الجانب الذي يوجد فيه الملحن يمكن رؤية شكل الشبح وظهوره

للضوء بصعوبة. وتأتى الإضاءة كلها من أعلى أو من الجانب ملقبة رقعاً ساطعة على خشبة المسرح. إن كريج لا يعمل ترتيبات للإضاءة من أسفل فليس لديه إضاءة أرضية فى مقدم خشبة المسرح. وهذا التصميم يكشف فعلاً ميله للأسطح المستطيلة والخطوط المتوازية الرأسية واللعب المبر بالضوء.

ويبين هذا الاسكتش أيضاً أن كريج قد اكتسب الآن المهارة الفنية الكافية لى يعبر عن أغراضه بالرسم، بالألوان المائية أو الطلاء الرقيق، بدون خطر تشويهها أو تقيديهما بشكل خاطيء. كان هذا نتيجة "فاصل" الثلاث سنوات التى كان أشاها يرسم ويعفر باستمرار. حقا لقد نظر إليه أصدقاؤه ومعارفه فى ذلك الوقت أولاً وأخيراً كرسام draughtsman، كحفار على الخشب. فقد كانت تلك هى الأشكال التى عبر بها عن نفسه والوسيلة التى يكسب بها عيشه.

ورغم أنه ترك خشبة المسرح إلا أنه كان لا يزال يقضى كثيراً من وقته فى المسارح حيث كان يجب عليه أن يرسم اسكتشات للممثلين. وقد نشر بعض هذه الاسكتشات وبعض صور على كليشيهات خشبية من قليل منها فى الجرائد والمجلات منها الديلى ميل *DAILY MAIL* (اسكتش لهنرى إفتج وابنه لورانس Laurance صنع فى البروفة النهائية لرويسبير Robespierre فى إبريل ١٨٩٩) وفى التاتلر *Tatler* والمجال *Sphere* (والتي اشترت أحد الاسكتشات التى رسمها لساره برنارد *Sarah Bernhardt* فى يوليو ١٨٩٩ عندما ظهرت فى دور هاملت على مسرح أدلفى *Adelphi Theatre*) و *THE LADY'S PICTORIAL* و *Anglo-Saxon Sketch* وغيرها. ويعد أن وجد أن الأسود والأبيض أكثر وأكثر إثارة : أصبح حفار خشب غزير الإنتاج قاطعاً ما بين مائة وخمسين ومائتى كتلة

فى ١٨٩٩ و ١٩٠٠، سبعة وشيعون منها فى ١٨٩٩ وحدها وكثير منها لا يزال
يبين تأثير جيمس برايد James Pryde ولكن هذا انحدر بالتدريج مع تطور
مهارته.

أصبح الآن لديه فكرة كسب القليل من المال من هذه الصور على الخشب عن
طريق نشرها فى بامفليت أو كتاب أو مجلة منتظمة. وبدأ يصنع التيكيت الذى
يلصق على الكتب والذى جلب له - كما أعلن فيما بعد - حوالى جنيهين فى
الأسبوع^(١٠) ونشر مجموعة صغيرة منها فى طبعتين، واحدة فى قطع عادى صغير
على ورق أبيض وواحدة فاخرة على ورق رمادى. واحتوى الكتيب على مقدمة
فكاهية قصيرة وعشر لوحات تضم صورًا لكريستوفر سينت جون Christopher
St John وإيلين تيرى وجيمس برايد وملحوظة ختامية موجهة إلى جامعى
التيكيت على الكتب وآخرين^(١١)

كما نشر أيضًا كتاب جوردون كريج للعب التى تباع ببس واحد Gordon
Craig's Book of Penny Toys مع ٢٠ عمل صغير للحفر على الخشب صنع
من لعب الأطفال فى تلك الفترة، مؤسلب وبسيط لونه بيده يصاحب كلا منه
قصيدة مقفاة مناسبة ونقش صغير^(١٢)

ولكن كان أهم مطبوعاته فى هذه السنوات بلاشك الصفحة The Page وهى
مجلة كان هو المدير والمحرر كلاهما. وقد بدأت هذه المجلة شهرية فى يناير
١٨٩٨ وأصبحت فصلية بعد السنة الأولى واستمرت حتى سبتمبر ١٩٠١. ولم تكن
الصفحة جريدة مسرحية ولم تكن تكافح من أجل قضية ولا تبتأت محتوياتها

بمحتويات القناع *THE MASK* ولم يكتب كريج شيئاً عن المسرح بعد . كان لا يزال يسأل نفسه أسئلة أكثر من أن يقترح إجابات لها . لذا لم يحس بالدافع إلى أن يصيغ مذهباً أو يناصر فكرة . لقد أمدت الصفحة فقط بوسيلة جديدة لمرض نشاطه ، للتعبير عن نفسه كحفار على الخشب وإطلاق العنان لاذواقه من خلال اختيار الرسوم التوضيحية التي كان يطبعها بالإضافة إلى رسومه هو والمادة الأدبية التي اختارها . كان هناك كم كبير من الصور reproductions والقليل نسبياً من النصوص . لقد صنع ما يقرب من مائتين وثلاثين حضراً على الخشب خصيصاً لـ "الصفحة" حمل بعضها اسمه ووقع بعضها باسم مستعار هو "أوليفر باث OLIVER BATH"^(١٢) وكان عدد منها رسوماً توضيحية لروايات ديماس DUMAS وقليل منها صوراً للممثلين منهم إرثنج وكان هناك تصميمان أو ثلاثة للستارة الخلفية للمسرح وكان هناك بالطبع تيكيت لكتب . وتضمنت المادة المطبوعة مقتطفات من ماركوس أورليوس MARCUS AURELIUS ولا بروير LA BRUYERE وويتمان WHITMAN وإمرسون EMERSON وكارليل CARLYLE . وتضمن الصور المستنسخة reproductions صورة طبق الأصل FACSIMILE لمخطوطة قصيدة لوتيمان WHITMAN وأعمالاً لأعضاء نادي الفن الإنجليزي الجديد NEW ENGLISH ART CLUB وجيمس برايد وروز نشتاين ROTHENSTEIN وماكس بيريوم BEARBOHM . وهناك تصميم للباس وضعه برن جونز BURNES - JONES ورسمان بالقلم رسمهما باستيان لوياج BASTIEN - LEPAGE لهنرى إرثنج وساره برنار على التوالى وحتى استكثت رسمة إرثنج . وهناك قليل من الفواصل الموسيقية لجوزيف مورات JOSEPH

MOORAT و أ. س. ماكزى وصديق كريج مارتين شو MARTIN SHAW ولم تكن المجلة الصغيرة تدافع عن آراء معينة أو تدعى ذلك.

وقد أعلن العدد الأخير من الصفحة لعام ١٨٩٩ حدثًا مهما هو تكوين جمعية أوبرا لبورسل PURCELL OPERATIC SOCIETY والتي انتوت أن تقدم على المسرح الأعمال التي طال إهمالها لبورسل وهاندل HANDEL وجلك GLUCK إلخ.

وكانت أول أوبرا - والتي كانت ستقدم في ربيع ١٩٠٠ هي نيدو وأينياس DIDO AND AENEAS لبورسل. "لن نألو أى جهد مضن لكى نجعل هذه العروض كاملة هي كل شيء". مدير الموسيقى مارتين فالاس شو MARTIN FALLAS SHAW. مدير خشبة المسرح إدوارد جوردون كريج.

إن العضو السابق بفرقة الليسيوم كان يدخل مرحلة جديدة من حياته العملية. كان كريج في طريقه إلى أن يكون "مخرجًا مسرحيًا"

هوامش

- ١- انظر المقتطف من، Goethe in The Mask, Vol.1, No. 5 July 1908, p.95
- ٢- انظر المقتطف من: Tolstoy في، (What is Art?) The Mask, Vol.III, No. 4-6, October 1910, p. 85.
- ٣- انظر المقتطف من، Nietzsche at The Mask, Vol. IV, No, 1, July 1911, p. 24.
- ٤- انظر المقتطف من، Nietzsche at the head of Ernest Marriott's article, 'The School at Florence' , A Living Theatre, Florence, 1913, p 43.
- ٥- يقتطف كريج رأي رسكين في 'In Defence of The Mask and Mr Huntly Carter', The Manchester Playgoer, Vol. I, No. 4, November 1913.
- ٦- E.G. Craig, *Ellen Terry and her Secret Self*, مرجع سابق ص ١٢٢.
- ٧- انظر، p. 130 . 'In Defence of *The Mask* and Mr Huntley Carter' .
- ٨- هذا المخطوط غير المعنون موجود في The Gordon Craig Collection (الموجود مؤقتا في Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Nationale, Paris).

٩- هذا الاسكتش من ضمن أعمال كريج فى مجموعة المسرح Theatre Collection فى Nationalbibliothek بڤيينا ومعه بعض الملاحظات التى كتبها كريج يصف فيها تحركات الممثلين. وفى *Index to the Story of my Days* تظهر صورة الاسكتش بتاريخ حوالى ١٨٩٩ لكن كريج قال لى إنه يعتقد أن الاسكتش ربما يعود إلى ١٩٠٠.

١٠- انظر: *The introduction to Gordon Craig's book, Nothing, or the Bookplate, with a handlist by E. Carrick, Chatto&Windus, London, 1924.*

١١- *Bookplates designed and cut on wood by Gordon Craig. The Sign of the Rose, Hackbridge, Surrey, 1900.*

١٢- *Gordon Craig's Book of Penny Toys. At the Sign of the Rose, Hackbridge, Surrey, 1899.*

١٣- على سبيل المثال يحتوى المجلد ٢ رقم ١ من الصفحة *The Page* على عمل من أعمال الحفر على الخشب هو *Le Duc d'Anjou* وبعض القطع الملحقة به بتوقيع أوليفر باث *Oliver Bath*. وفى رقم ٢ من نفس المجلد عملا الحفر "الأفكار مناسبة والأيدى سوداء" وفى مقابل ما أوشكنا على استلامه، والمنسويين

إلى أوليفر باث هما أيضاً من عمل كريج نفسه. وقد استخدم اسما مستعاراً أيضاً في الصفحة *The page* هو إدوارد آردن. Edward Arden: كان إدورد آردن مؤلفاً موسيقياً. ويضم المجلد ٢ رقم ٢ أغنيته "حبيبى كان صانع أحذية" كتبها كريج في أكتوبر ١٨٩٥، مذكرة حول "إدوارد آردن وموسيقى المستقبل". Edward Arden and The Music of the Future بتوقيع صمويل درايتون Samuel Drayton. وقد مكن استخدام الأسماء المستعارة هذا كريج من أن يعطى انطباعاً أن المجلة لها كتاب أكثر مما كان لديها فعلاً وأن موقعه هو نفسه لم يكن له السيطرة المطلقة. كما أرضى حبه للتمثيل والفموض والمغامرة.

(٤)

المروض

١٩٠٠. "المصر الجميل". المعرض العالمى UNIVERSAL EXHIBITION فى باريس. انتصار الجص و"العاملون". تراوح الفن الرسمى بين الواقعية الأكاديمية والأسى العاطفى الساذج والزخرفة المقتدة. بالنسبة لكريج كان هذا هو العام الذى "استيقظ فيه ذهنياً"^(١). وهو العام الذى التقى فيه بإيليناميو ELENA MEO، المرأة التى ستقدم له أوفى عون و أكثره عملياً وستكون مصدراً لإلهامه وكان أيضاً بداية مرحلة جديدة فى تطوره، عام ديدو وأينيائيس.

لقد قدم مسرحيات قبل الآن هى *On ne badine pas avec l'amour* فى أوكسبريدج Uxbridge وهاملت وروميو وجوليت *Romeo and Juliet* على مسرح باركرهست Parkhurst Theatre لكنه فى هذه الأيام لا يريد أن يدرجها فى قائمة عروضه. لقد كانت متأثرة بمسرح الليسيوم وتم العمل فيها على عجل حتى بمقاييس تلك الفترة .

و هو نفسه لم يكن واعياً بأية بذور أو مبادئ فن جديد فيها وليس من المحتمل أن يرى فيها أى شخص آخر مثل هذا الشيء إطلاقاً.

قدمت جمعية بورسل للأوبرا ديدو وأينيائيس فى ١٧ و ١٨ و ١٩ مايو ١٩٠٠. لماذا كان هذا المعرض مهماً بصفه خاصة، لقد كان أول العروض السبعة التى قدمها

كريج على المسرح بين ١٩٠٠ و ١٩٠٢ وأول أوبرا يخرجها (كانت العروض الثلاثة التالية عروضاً موسيقية أيضاً) لكن الأهمية الرئيسية لديدو وإنياس أنها كانت علامة على الخطوة الأولى لحركة جديدة قدر لها أن تحدث ثورة في إخراج الدراما الشعرية^(٣).

كان كريج قد تعرف على مارتن شو Martin Shaw المؤلف الموسيقي وعازف البيان والأورج في إبريل ١٨٩٧ بينما كان هو نفسه لا يزال يعمل على خشبة المسرح . وقد حدثت الفة بين الاثنين على الفور. ولم يمض وقت طويل حتى كانا يساعدان جيمس برايد في تقديم عرض منوعات Variety Performance في بار في سوثلود Southwold - برنامج مكون من أغاني واسكتشات ومونولوجات وعزف منفرد على البيان مما تسبب في قيام بعض الأحداث غير المتوقعة والمسلية . عند قراءة مذكرات كريج ومارتن شو يدرك المرء أهمية هذه الصداقة والتي أثرت في كليهما وأدت إلى عمل هام مشترك بينهما . كان كريج دائماً كريماً في الاعتراف بما تلقاه من الآخرين.

قدمه مارتن شو لبورسل وهاندل Handel وحتى لباخ Bach أو على الأقل لآلام القديس ماثيو *St. Matthew Passion* لباخ والتي لعبها له على البيان في أحد أيام يونيو ١٩٠٠ وقد ابتدع كريج فيما بعد لآلام ماثيو ميزانسين مفصلاً كاملاً بالنماذج Models والذي -رغم أنه لم ينفذ على الإطلاق - يصنف من بين أرقى أعماله. إن أحد أهم كتبه *المنظر Scene* مهدى "إلى باخ المعجوز".

كان من الجراءة بما فيه الكفاية التفكير في تقديم ديدو وأيناس ليورسل في ١٨٩٩ عندما كانت جماهير كوفنت جاردن Covent Garden مولعة تماماً بالأوبرا الإيطالية والألمانية والفرنسية. وكانت فكرة شو في الأصل هي تقديم العمل كقطعة موسيقية دينية oratorio بأوركسترا وعازفين منفردين وكورس في قاعة للموسيقى لكنه سرعان ما أقتعه أن من الأفضل جعلها عرضاً مسرحياً وبدأ الموسيقى والمخرج العمل. لم يكن لديهما مسرح ولا نقود لذلك لم تتشبه مسألة استخدام مبنى أوبرا محترفين أو كورس، لم يخافا وبدأ البحث عن قاعة مناسبة وعن مساعدين متطوعين.

وكان قرارهما في صالح كونسرفتوار هامبستيد Hampstead Conservatoire^(٣) وهي قاعة موسيقى بها مكان كبير مرتفع يتكون من منصة أمامية وسلسلة من المنصات الأصغر ترتفع في صفوف متدرجة لتكوّن المكان التقليدي لجلوس الأوركسترا. كان كريج مسئولاً عن تحويل هذا النظام إلى خشبة مسرح وعن خلق نظام إضاءة يمكنه أن ينفذ أفكاره في العرض:

"على هذه المنصة الأمامية- هكذا كتب - أنشأت فتحة خشبة مسرح طويلة مبنية من ثمانية أعمدة سقالات SCAFFOLDING POLES طويلة للغاية ومن ٤ إلى ٦ رميت ستة أعمدة سقالات أو ثمانية أخرى مكوناً بهذا الشكل إطاراً عميقاً لشكل غير معتاد إلى حد ما لفتحة خشبة المسرح قیاماً إلى فتحات خشبة المسرح في تلك الأيام. لم أحاول أن أطوعها قسراً إلى أي أبعاد غير معتادة. لقد دلتني نسب المنصات كما وجدتها على ما يجب عليّ أن أفعله. استخدمت المنصة الأمامية في معظم المناظر - كانت هناك أربع أو خمس

منصات. واستخدمت المنصات الخمس جميعاً لمنظر مزدحم بالساحرات وكانت
المنصات الخمس مفيدة»⁽¹⁾

وكان لون فتحة خشبة المسرح إحدى درجات اللون الرمادي الدافئة مما ساهم
فى إبراز صورة المسرح. كانت خشبة المسرح عريضة بالنسبة لارتفاعها. كان هذا
بالطبع يرجع إلى شكل المبنى، لكن كريج رأى أن هذا جدير بأن يتذكره المرء، وفى
سنوات لاحقة كثيراً ما قام بعمل رسوم توضيحية illustrations وتصميمات
مناظر بل أنه صنع نماذج models (بعضها مسرحية هاملت التى عرضت فى
موسكو مثلاً) بهذا الشكل المستطيل والذى أصبح هو الشكل الخاص بـ «السينما
سكوب» بعد ذلك.

ورتب كريج إضاءته أيضاً بطريقة لم يسبق التفكير فيها من قبل. لم تكن
هناك إضاءة جانبية من الأجنحة ولا أضواء فى مقدم خشبة المسرح. جاء الضوء
كله من أعلى. رتب كريج إضاءته لتثير خشبة المسرح وستارته الخلفية على جسر
bridge فوق خشبة المسرح. (يجب أن نتذكر أن "جسر الإضاءة" لم يكن قد قُدم
فى ألمانيا ومنها انتشر إلى دول أخرى إلا بعد هذا بسنوات عديدة). وكانت إحدى
تجديدات كريج وضع بروجكتورين فى مؤخر الصالة حتى يمكن تسليط ضوءهما
مباشرة على الممثلين من فوق رؤوس المتفرجين.

وكان على كريج ومارتن شو أيضاً أن يكوّنا فرقتهما، أن يجدا العازفين
الفرديين soloists والحوالى سبعة أعضاء من الكورس. وكان النجمان
الرئيسيان ديدو وأيفياس محترفين. وكان الآخرون هواة لديهم خبرة أو بدون

خبرة يجندون للعمل حسب الحاجة. وكان للقليل منهم أصوات مدرية وكان معظمهم لم يسبق له التمثيل مطلقاً. وكانت صعوبة العمل مع مثل هذه الفرقة كبيرة لكن الفكرة راقت لكريج الذي كان يكره أصلاً "نظام النجم" بشدة، وكان الهواة لديه جاهزين ومستعدين أن يفعلوا أى شيء يطلبه لكن كان عليه أن ينتبه إلى عدم وضع مطالب أكبر مما ينبغي بالنسبة لمهاراتهم. وبناء على ذلك ، فى نفس الوقت الذى كان يطلب منهم فيه أن يزحفوا ويقفزوا ويتأرجحوا أو ينجروا(٥) كان يتفادى الحركات المعقدة والرقصات الصعبة. وكان هناك على المسرح فعلاً معظم الوقت حركات قليلة^(٦).

ويلخص بروجرام جمعية أويرا بورسيل حبكة ديدو وأينياس كما يلي:

"يطلع الصباح. ديدو ملكة قرطاجة Carthage وقد ملأها

إحساس داخلي بالخوف من أن حبها لأينياس سيتهنى بكارثة

ترفض محاولات وصيفتها لتهديتها. يدخل أينياس وتمشيها

كلماته يسافران قاصدين "التلال والوديان" إلى الأخاديد

الموسيقية والناظورات الباردة الظليلة تصحبهما الحاشية . فى

نفس الوقت تضع الساحرة وأخواتها خطة تدمير هذين

المحبين ويقنون:

"الضرر متعتنا

والأذى هو كل مهارتنا .

ويتم الاتفاق على إرسال رسول على هيئة إله ليمتدح أينياس

بمهيدا . وقد أحدث هذا التأثير المطلوب. إذ تتهج الساحرات

وتترك ديدو وحيدة لتلقى فقعه. يتحطم قلبها وتموت وهى

تنفى أشية بالغة الروعة".

القصة ، فى رأى كريج، تنتشر فى غير نظام^(٨). لكن الموسيقى، وليست الكلمات ، هى التى ألهمته. وعقد المزم على أن يعبر عنها تعبيراً مرثياً أو بالأحرى أن يخلق من خلال العين أحاسيس تنسجم مع تلك الأحاسيس التى تغلقها الموسيقى للأذن حتى إن كل حاسة تصعد التأثير الواقع على الحاسة الأخرى وتطوع الحركة على المسرح لتساير الموسيقى وتطوع المناظر والملابس لتساير الموسيقى والحركة. واستمرت الاستعدادات ستة أشهر وهو أمر لم يعرف فى المسرح فى ذلك الوقت. وكان كريج يكشف حقيقة عن إصراره على الدقة ورفضه للعول البديلة وعزمه على الاهتمام بكل تفصيلة على الرغم من عدم إغفاله التأثير العام للحظة واحدة. وكانت هناك تدريبات لا نهاية لها وكانت فرقة الهواة لا تكل فى حماسها. والأهم من ذلك كله أنه كان هناك تقاهم كامل بين مخرج الموسيقى وقائد الفرقة الموسيقية وهو مارتن شو والمخرج جوردون كريج: " فى الحقيقة لقد عملت فى انسجام تام مع شو وكانت نظرته إلى أوبرا بورسل قد سارت شوطاً بعيداً نحو جعل العمل قطعة واحدة، وبالنسبة للموسيقى كنا متفقين اتفاقاً تاماً لدرجة أن ما كان يشعر به كنت أشعر أنا به^(٩). وقد أعطى هذا الاتفاق الكامل وحدة للعمل كله.

وكان أكثر ملامح المرض لفتاً للنظر هو تجنبه كل المحاولات نحو الواقعية الوصفية أو إعادة البناء التاريخى historical reconstruction ورفضه للتناول الأثرى archaeological والحيل التى تخذع العين. وكان البروجرام نفسه صيحة حرب ضد أسلوب مسرح اليسيوم وإدعاءات المدرسة الطبيعية naturalistic school. كان فن كريج هو فن إحياء suggestion واستدعاء evocation وقد

أطلق العنان لخيال الجمهور. ولم يكن ذلك أكثر وضوحاً منه في المشهد الأول من الفصل الأول والذي يدور في قصر الملكة ديدو. قد امتدت عبر خشبة المسرح من جانب إلى جانب تعريشة trellis فوقها الزهور والنباتات المتسلقة مع فتحة في المنتصف حيث كان عرش الملكة وقد تكومت فوقه مخدات قمرزية وعلته ظلة تستند على أربعة أعمدة رفيعة. وكانت الستارة الخلفية لاتشبه المناظر التي تنتمى إلى المنظور التقليدى والتي يباهى بها راسمو المناظر المهرة: كانت ببساطة ستارة سريعة تمثل السماء ، كبيرة زرقاء أرجوانية تهبط من ارتفاعات غير مرئية. لم يستخدم كريج حواها borders ولا أجنحة. لقد أغلق فتحة خشبة المسرح من كل ناحية بستارة بنفس لون الستارة الخلفية علفت بزواية قائمة بالنسبة لفتحة خشبة المسرح. وقد أعطى هذا انطباعاً بالاتساع لم يعطه أبداً الركام المعتاد من الرسوم على القماش والأثاث وأدوات المسرح properties.

لكن الخدمة الكبرى التي أسداها كريج للمسرح لم تكن في تقديمه لنمط جديد تماماً من المناظر خفضه إلى عناصر أساسية قليلة واللوان رئيسية بقدر ما كانت في طريقته الأصلية تماماً في التقديم والتي تم عن طريقها الاحتفاظ بالانسجام التعبيري للصورة المسرحية المكوّنة من اللون والخط والحركة والضوء دون أن يعوقها عائق. فكان كل منظر يبنى كالصورة فمكوّناته متجمعة معاً دون انفصال وكان يفسر الجو الدرامي للحظة مع الارتباط بالموسيقى. وكانت الملابس-والتي وضعت على أساس تركيبات اللون البسيطة- تتكون أساساً من أرواب وأحجية هضفاضة وقدمت مساهمتها الخاصة في التأثير البصري. وقد لاحظت مابل كوكس Mabel Cox عندما كتبت في الفنان *The Artist* كانت

هناك نية فنية واضحة لعدم انفصال الملابس عن ما يحيط بها؛ فقد كانت أساساً جزءاً من تصميم كل منظر وقد أعطى هذا تكاملاً متجانساً يندر وجوده على خشبة المسرح. جدير بالمخرجين أن ينسوا أن عدداً من الملابس المنفصلة عن بعضها البعض مهما كانت جميلة لا يصنع صورة جميلة^(١١).

كان هناك عنصران - اللون والضوء - لهما أهمية قصوى يتحدان معاً ويكمل الواحد منهما الآخر. وقد كتبت مابل كوكس أن لعب الألوان هو "موضة أكثر منه جمالاً" خاصة في الفصل الأول^(١٢). حتى إن التناقض بين الأخضر والأرجواني والأزرق والقرمزي يعكس ميل الفنان الحديث إلى تصادم الألوان المتعمد ويفرس في المسرح نبذة التأثيرات التي يهدف إليها أعضاء نادى الفن الإنجليزي الجديد New English Art Club. لكنها تستمر لتقول إن كريج يحدث في الفصل الأخير تغييراً كاملاً في مشروع ألوانه colour - scheme ويخلق صورة بالغة الجمال بتسليطه ضوءاً مائلاً للصفرة على خشبة المسرح. "وتحت اللعب بهذا الضوء تصبح الخلفية ذات لون أزرق داكن واهن يبدو كأنه نصف شفاف تقريباً يضيفى الأخضر والأرجواني عليها انسجاماً عظيماً الثراء..."^(١٣)، كانت لوحة ألوان كريج في ذلك الوقت بلا شك شبيهة جداً بلوحة ألوان الرسامين الذين كوّنوا نادى الفن الإنجليزي الجديد. لكن النقطة المهمة هي أنه كان يقدم تركيبات الألوان الساطعة على المسرح بدلاً من درجات اللون التي لا نكهة لها والمملة والخالية من التعبير التي كانت تستخدم في الرسم التقليدي للمناظر. وملاحظة مابل كوكس الثانية هي أكثر أهمية. كان كريج في الحقيقة يصور بالضوء مستخدماً إياه لتغيير صورة خشبة المسرح.

هكذا لم يفكر كريج فى الضوء واللون كوسيلة إلى الوصف الطبيعى ولكن كإسهامات فى التعبير الدرامى، لكى يستخدم فى حد ذاتهما لكى يؤثر على مشاعر المتفرج ويساعدا على توصيل الفكرة الرئيسية للعمل. وقد استخدم اللون استخداماً رمزياً إلى حد ما فى مناظره وملابسه . لم تكن مجرد مصادفة أن الوسائد على العرش والتي كانت قرمزية فى الفصل الأول أصبحت سوداء فى المشهد الأخير عندما تمت ديدو أينياس وتغنى أغنية الموت. لقد استخدم التضاد بين الضوء والظل استخداماً كاملاً فى حين تم تصعيد التكثيف الدرامى لمشاهد الساحرات بدرجة كبيرة عن طريق إغراق خشبة المسرح بالظل العميق. يساعدنا هذا فى فهم ملحوظة كريج عن عمله فى ديدو وأينياس: "كانت الأداة التى عملت بها هى فرقة company - ٦٠ رجلاً وامرأة وخطاً ولوناً- فى الحركة والصوت والمنظر"^(١٣). وكانت عناصر العرض جميعها لا ينفصل بعضها عن بعض - الممثلون واللون والموسيقى والحركة. وكان كل واحد منها mitspielend يتم اللعب به مع الآخرين كما سيقول التعبيريون الألمان فيما بعد.

وحدة التعبير هذه، هذا التفاعل بين عناصر خشبة المسرح يتم توضيحه فى مراجعات النقاد - تلك التى نشرت فى ١٩٠٠ وتلك التى نشرت فى ١٩٠١ بعد سلسلة أخرى من عروض ديدو وأينياس على مسرح Coronet Theatre والتي أحدث كريج فيها قليلاً من التغييرات فى تقديمه لها ودون تغيير أى شىء أساسى^(١٤). وهناك مقالة ذات قيمة عالية جداً فى هذا الشأن بعنوان "بعض الأفكار عن فن جوردون كريج" كتبها فى مجلة الاستوديو Studio هيلدين ماكفول Haldane Macfall والذي يصف المناظر الرئيسية فى العرض. هاك بعض مقتطفات من تلك المقالة.

استمرت النغمة التراجيدية في كل أجزاء العمل بأستاذية فائقة في اللون كما في الموسيقى. وكانت خشبة المسرح - على بساطتها - دائماً مختلفة، لم يسرق ممثل معجب بنفسه الكاميرا لكي يستعرض شخصيته أو يعلن عن ضرورة وجوده. كانت الخطة الرئيسية للمسرحية هي الشيء الرئيسي - لم تكن أى شيء غير الشيء الرئيسي.

في مشهد الافتتاح عندما تجلس ديدو - المريضة بالحب والتي تثاقل عليها إحساسها الخفى بأن شراً سينتج عن حبها لأينياس رافضة طمأنة وصيفاتها - على وسائل عرشها القرمزية ويحيط حزام أخضر عريض من الحائط مغطى باللبلاب بالعرش من اليمين ومن اليسار تُعزف نغمة المصير المهلك. إن جسمها يعبر فوراً عن عظمة بأسها، حيث تضطجع بشكل بائس عند أسفل السماء ذات لون زهرة اليلج تحنى رأسها لقدرها - فيبدو الإحساس بالمصير المشؤم وهو ينمو بشكل ضخم كالسماوات التي تتعنى أسفلها في إحساس بالعار يليق بملكة.

كان هذا منظرًا تم تكوينه بشكل رائع تقف فيه الساحرة - وسط أسرار الليل أمام خلفية من ضوء القمر - عاليًا فوق شياطين البحر التابعين لها والذين يزحفون تحت قدميها ويهزأون ويقومون ويسقطون مثل خرق طحالب البحر الممزقة التي تصطدم بالصخر عند قدوم الموجة الفادرة وهي تضع في شر مؤامرة تدمير المحبين وتخطط لإرسال رسولاً متكرراً في صورة إله ليستدعى أينياس بعيداً. في هذا المشهد أسدى إحساس جوردون كريج الفنى المهرف بالأسود والأبيض له أكبر خدمة. إن الأشكال المعتمة والتي تُرى في الإضاءة الخافتة وجهت خيال المشاهدين^(١٥).

٢٧
لقد تحقق في المشهد الأخير أنبل انتصار. إن جسد ديدو الذى أنقله الهم وحولها وصيفاتها المساجدات، وقد التفت بآرديتها السوداء، يضطجع وسط وسائد عرشها السوداء القائمة. إن المرأة متفطرة الفؤاد تظهر في جلال نادر عند قاعدة الخلفية الكبيرة من زهر الليلج التى تتطلق في اتساع عريض ضخم واحد إلى أعلى مباشرة إلى السماء، كبيرة وسامية كالسماء نفسها^(١٧).

ولعدم وجود مصدر إضاءة في مقدمة خشبة المسرح ولأن الإضاءة تأتي من أعلى فقد سلط على وجه ديدو ضوء رقيق مما جعل بقعاً سوداء تراجيدية تتأرجح أسفل الحاجبين الجميلين الكثيفين ملقية ظلمة غامضة عند العينين الفائرتين واضعة الجزء الأسفل من ملامح الوجه في الظل الذى اندفع نحو سواد ثوبها وهى تتلق بأغنية الموت بالغة الروعة. إن وقار وجمال هذا المنظر، الجسم الذى وضع برشاقة وسط الصورة التراجيدية المتجهم وأخيراً عظمة الملكة الميتة وهى راقدة وقد وقعت على ظهرها ووجهها مقلوب نحو آفاق السماء الواسعة كان واحداً من أعظم مشاهد الموت التى قدمها المسرح حتى الآن^(١٨).

ولم يكن إعجاب ماكفول استثناء على الإطلاق لكن الصحافة كانت مجمعة في ثنائها. إن نقاد التايمز *The Times* والميوزيكال كورير *Musical Courier* والديلى كرونكل *Daily Chronicle* والديلى جرافيك *Daily Graphic* والميوزيكال ستاندارد *Musical Standard* والديلى *The Lady* كانوا من بين هؤلاء الذين رحبوا بميلاد الفن الجديد، بإحلال الإحياء الخيالى محل الواقعية،

ورفض الاستعراض التافه والمصرف بشكل مضيق للمال، والجمال المتناغم للعرض ككل، وقد كان الناقده المسرحي لـ *Review of the Week* يأمل أن تدعو Covent Garden كريج ليقدّم أوبرا خلال الموسم القادم. لكن كريج لم يقدم عرضاً على Covent Garden.

وهكذا كانت المغامرة نجاحاً فنياً عظيماً واعتبر كثير من الناس أن هذا الأسلوب الجديد من التمثيل والتقديم والإخراج، وهندسة المناظر يجب ألا يقتصر على الدراما الموسيقية - إن هذا الأسلوب قدم حلاً مثالياً لمشكلات عروض شكسبير. وقد قال بهذا الرأي مثلاً ناقد مجلة *مراجعة الأسبوع* *The Review of the Week* والذي اعترض بنفس القدر على إعادة البناء المتحذلق *pedantic reconstructions* التي حاولتها جمعية المسرح الإليزابيثية *Elizabethan Stage Society* وعلى تجميع مسرح اللهيوم للتفصيلات الزائدة عن اللازم^(١٩).

وقد عبر هالدين ماكفول عن نفس الرأي معلناً أن *ديدو وأينياس* أعطت وعداً سخياً أن من الممكن تقديم دراما شكسبير الشعرية بشيء من حدتها الكامنة فيها بدلاً من كونها الشيء الملل نوعاً ما الذي أصبحت عليه، وعداً لهؤلاء من بيننا الأمناء في المجتمع الصريح لضمائرتنا^(٢٠).

هكذا فعل وجب. بيتس W.B. Yeats الذي أعلن أن المناظر في *ديدو وأينياس* كانت الشيء الجيد الوحيد من نوعه الذي راه على الإطلاق^(٢١). وكتب إلى فرانك

فاى Frank Fay فى ٢١ إبريل ١٩٠٢ يقول: "منذ سنتين كنت فيما يتعلق بالمناظر فى نفس المرحلة التى أنا فيها الآن فيما يتعلق بالتمثيل. كنت أعرف المبادئ الصحيحة لكننى لم أكن أعرف الممارسة الصحيحة لأننى لم أرها مطلقاً لكننى تعلمت الآن الكثير من جوردون كريج"^(٣٣). وقد كتب فى *The Speaker* عدد مايو ١٩٠١:

"رسم المناظر على طريقة الطبيعيين ليس فنّاً لكنه حرفة لأنه فى أفضل الأحوال محاولة لنقل أكثر آثار الطبيعة وضوحاً بطرق مصور المناظر الطبيعية وهى بطرقه تصبح غليظة ومتسربة. وهى ليست إلا تصويراً غير مشوق للطبيعة وتهيب بالذوق الذى تتوجه إليه لأن الذوق الذى تتوجه إليه تكون بواسطه فن أكثر رهافة.. إن تصوير المناظر فى الديكور يمكنه أن يكون من ناحية أخرى غير منفصل من الحركة مثلما هو غير منفصل عن أثواب الممثلين وعن سقوط الضوء، وبما أنه - فى حد ذاته - شئ جاد وهادئ يمكنه الاختلاط بطبقات الأصوات وبمشاعر المسرحية دون أن يطيح بها من أجل هدف دخيل.. لقد استخدم مستر جوردون كريج المناظر من هذا النوع فى عرض جمعية بورسل فى اليوم التالى. وعلى الرغم من بعض التشويه لتأثيراته عن طريق الشكل نصف المستدير للمسرح فقد كانت أول مناظر جميلة شاهدها مسرحنا. لقد خلق بلداً مثالياً، كان كل شئ فيه ممكناً حتى التحدث بالشعر أو التحدث بمصاحبة الموسيقى أو التعبير عن الحياة بكاملها فى رقصة وأود أن أرى ستراتفورد. أن - آفون Stratford-on-Avon تصنع ديكورات شكسبير بمثل هذه المناظر. وبما أننا - فيما يبدو - لا نستطيع أن نمود إلى المنصة والمستارة، والحجة لفعل ذلك

ليست بدون ثقل، يمكننا فقط، التخلص من الإحساس بعدم الواقعية التي يشعر بها معظمنا عندما نستمع إلى الكلام التقليدي لشكسبير بأن نجعل المناظر تقليدية أيضاً^(٣).

كان كريج الآن يضع التصميمات لهاملت وبير جنت *Peer Gynt* لكن مرت أكثر من عشر سنوات قبل أن يخرج هاملت ثم أنها كانت على مسرح الفنون بموسكو.

وبعد المروض الثلاثة في ١٩٠٠ سوى كريج وشو حساباتهما. المصروفات ٣٧٩ جنيه استرليني و٢ شلن، المتحصلات حوالي ٣٧٧ جنيه استرليني. وقد أدى الكورس ومعظم الممثلين خدماتهم دون مقابل ولم يأخذ كريج أو شو بنسأ واحداً.

وفي ديدو وأينياس كشف كريج عن مواهبه كمخرج بأكمل معاني الكلمة، أدار حركات المؤدين وأسلوبهم في التمثيل وصمم المناظر والملابس والإضاءة وحقق نجاحاً فنياً مميذاً تماماً عن أسلوب التقديم الفعلى عن طريق التجانس الذي أحدثه بين عناصر العرض المختلفة. لقد حقق هدفه لأن يده - بموافقة مارتن شو الكاملة - أطلقت تماماً. فقد كان يستخدم "مواداً" طيِّمة - اللون والضوء والحركة ومؤدين هواة كانوا أكثر استعداداً للاستجابة لمطالبه واتباع تعليماته من أى نجوم محترفين محتملين ولأنه كان قادراً على أن يعطى وقتاً طويلاً لتخطيط عرضه. لقد بنى نجاحه الأول على الإعداد الدقيق والانضباط الصارم ولم ينس هذه الحقيقة مطلقاً.

فى يوليو ١٩٠٠، بعد شهرين من ديدو واينياس بدأ كريج وشو العمل فى عرض جديد - قناع الحب *The Masque of Love* من أوبرا بورسسيل ديوكليسيان *Dioclesian*. وقد أعد بترتون Betterton النص عن مسرحية ليومونت Beaumont وفلتشر Fletcher هى النبىة *The Prophetess* أو تاريخ ديوكليسيان *The History of Dioclesian*.

فى ٢٦ مارس ١٩٠١، بعد ثمانية أشهر من العمل الشاق ارتفعت ستارة مسرح التاج الصغير *The Coronet Theatre* فى لندن عن سلسلة جديدة من العروض لجمعية أوبرا بورسسيل^(٢١)، قناع الحب وإعادة لديدو واينياس. ولعمل دعاية لهذه الفاعرة الثانية والمساعدة على اجتذاب جماهير أكبر جاءت إيلين تيرى مع بعض زملائها الممثلين لتمثيل نانسى أولدفيلد *Nance oldfield* كمسرحية تمهيدية.

وكان النجاح الفنى عظيماً كما حدث من قبل وأتى لكريج بخطابات تهنئة من وولتر كرين *Walter Crane* ووج. بيتس^(٢٢).

كان المخرج فى هذه المرة مقيداً بشكل غريب فى استخدامه للحركة والخط واللون، مرة ثانية استخدم الرمز بدلا من الوصف والتلميح *allusion* مفضلاً إياه عن التقليد. وكان لكل مؤدى، حتى فى أصغر الأدوار، شيئاً محدداً يمله وقد ساعد هذا، بعيداً عن تشتيت انتباه المتفرج، فى خلق الانطباع بأن الكل قطعة واحدة. وسارت المناظر على نفس المبادئ كما هى فى ديدو واينياس وكانت بسيطة بشكل عادى. كتب كريج "فى قناع الحب كان لدى ثلاثة أقمشة كبرى (فى الخلف والجانبين) وغطاء كبير للأرضية وقماشة مفصلة فى الأمام وكل هذه

طلبت بلون رمادى واحد ذى درجة غير لامعة^(٣). وقد تم عمل الباقي بواسطة الإضاءة وبألوان الملابس، توليفة متجانسة من الرمادى والأخضر والأبيض مع لمسة بين الحين والحين من الأحمر. وصنعت الملابس من أكثر المواد رخصاً هو الخيش وكان منظره يتحول بفعل الإضاءة.

كتب ناقد الديلى جرافيك *Daily Graphic* عن هذا العرض (٢٧ مارس ١٩٠١): تقادى السيد كريج بحكمة أى شيء يشبه واقعية المناظر الحديثة والتي لا تتسجم مع الطبيعة المتعارف عليها conventionality لأوبرا القرن السابع عشر، ويبدو أنه سعى إلى إلهامه فى الفن اليابانى. خلفية ضخمة من اللون النقى وخطة ديكور بسيطة جداً هما السمتان السائدتان فى نظامه. ويبدو من غير المحتمل إلى حد بعيد أن كريج حقاً "قد سعى إلى إلهامه فى الفن اليابانى". فقد مر وقت قبل أن يكتشف المسرح الشرقى، طريقته فى تقديم المسرحيات وممثليه وعرائس الماريونيت الخاصة به واقتنعه. وكان بالتأكيد على معرفة بالتصوير اليابانى. ولكن لم يحدث أن اشترى بعض المحافظ من الإنتاج الصينى واليابانى إلا بعد ثلاث سنوات. فإذا ظهر فعلاً فى قناع الحب أى تأثير يابانى فذلك يرجع إلى أن كريج كان ينتمى إلى الحركة فى الفن الحديث التى كان ممثلوها الرئيسيون ويسلر Whistler ووايلد Wilde فى إنجلترا ولوترىم Lautree والنابى Nabis فى فرنسا قد اكتشفوا من قبل الفن اليابانى وتأثروا به.

وكان بيتس متحمساً. وبعد ذلك بسنة عندما جعلت الساترداى ريفيو *Saturday Review* قراءها يفهمون أن عروض جمعية أوبرا بورسلا لا تستحق الزيارة أرسل فوراً إلى هذه الجريدة خطاباً قال فيه:

في العام الماضي شاهدت دييو وأينياس وقناع الحب والتي ستعرض ثانية هذا العام وقد أشعراني بسعادة أكثر كمالاتها مما شعرت به في أي مسرح في هذه السنين العشر. لقد رأيت المنظر المسرحي الرائع الوحيد في زماننا لأن مستر جوردون اكتشف كيف يصنع ديكور مسرحية بتأثيرات قوية وجميلة وبسيطة من الألوان تترك الخيال حراً لتتبع كل ما توحى به المسرحية، إن المنظر الواقعي يجعل الخيال أسيراً وهو في أفضل حالاته تصوير رديء للمنظر الطبيعي لكن مناظر مستر جوردون كريج فن جميل ومتميز، إنها شيء يمكن أن يوجد فقط في المسرح. إنها لا يمكن فصلها حتى عن الأشكال التي تتحرك أمامها، إن تقديم دييو وأينياس وقناع الحب على المسرح - في اعتقادي - سيتم تذكره من بين الأحداث المهمة في زماننا^(٧٧).

وبالنسبة لكريج أيضاً كانت مسرحية قناع الحب تجربة جديدة. لقد كان مدركاً تماماً لقيمة تجديده ولكن نشأت مشكلة فنية سببت له بعض الحيرة. كانت الجماهير متحمسة ولكن صبرها كان موضع اختبار عن طريق الوقت الطويل المطلوب لتفسير المناظر. أدرك كريج أن مأكينات المسرح "ذات الطراز القديم" مناسبة فقط للمناظر "ذات الطراز القديم". يجب على المسرح الجديد أن تكون له مأكينات جديدة - ليس فقط للتعامل مع نمطه الجديد من المناظر ولكن بسبب مفهومه الكلي الجديد للإنتاج المسرحي، التمثيل والعرض presentation. بدأ كريج يفكر في الحلول الممكنة لهذه المشكلة^(٧٨).

أثناء الأشهر الثمانية التي أعطاها للإعداد لمسرحية قناع الحب استمر كريج في أنشطته الأخرى أيضاً وبصفة خاصة رسوماته. لقد كان يعمل فيما يمكن

تسميته بـ"التفسيرات"، اختيار مسرحية ما، ثم إبداع الأماكن التي ستدور فيها، والأمثلة على ذلك تتضمن تصميمات قناع الحب وهنرى الخامس *Henry V* (والأخيرة تتضمن "الخيام" هي ١٩٠١). ثم كانت هناك الاسكتشات التي رسمها لـ "الرؤى المسرحية stage visions غير المرتبطة بأية مسرحية معينة مثل ادخل الجيش *Enter the Army* (١٩٠٠)، واضواء لندن *The Lights of London* و"الوصول" *The Arrival* (١٩٠١). وبعض هذه تم عمل نسخ منها مع تعليقات كتبت فيما بعد في كتاب كريج نحو مسرح جديد *Towards a New Theatre*. وعن الوصول كتب: "هذا ليس من أجل مسرحية معينة ولكن من أجل ما اعتقد أنها الدراما الصحيحة، الاسم يشرح الدراما:

الصورة الأولى في هذا المجلد ("ادخل الجيش") هي إرشاد مسرحي وكذلك "الوصول"، هي نوع من الإرشادات المسرحية. إنها تخبرنا بشيء يتم عمله وليس بشيء يتم قوله وحقيقة إننا لا نعرف من الذي سيحصل ولماذا سيصلون أو ماذا سيكون شكلهم عندما يظهرون يجعل الأمر - في نظري - درامياً^(٣).

وعلى الرغم من أنها مكتوبة بأثر رجعي فإن هذه الكلمات توضح ماذا كان كريج يقصد عندما رسم "الوصول"، لقد كان قد بدأ من قبل بحثه عن فن يجب أن يكون أكثر من تفسير، عودة إلى ما هو "درامي صرف" حيث الفعل والحركة أهم من الكلمات المكتوبة والمنطوقة. كان شعوره لا يزال مجرد إحساس داخلي بشيء سيحدث ولكن بعض المبادئ المعينة التي وضعها في "فن المسرح" *On the Art of the Theatre* كانت تختمر فعلاً في ذهنه، بعض الأفكار المعينة والتي ستجد

التعبير عنها بعد سنوات قليلة في دراسته "دراسات في الحركة". وفي السياق
الدرامي درجات السلم *The Steps*.

وقد استمرت جمعية أويرا بورسيل في برنامجها. فبعد ديدو وأينياس وقتاع
الحب بدأ كريج ومارتن شو - وسط نفس المصاعب كما كان من قبل - في
الإعداد لـ *Acis and Galatea* أويرا هاندل Handel الرعوية في فصلين مع
كلمات جون جاي John Gay. مرة ثانية استمرت الاستعدادات ثمانية أشهر وفي
١٠ مارس ١٩٠٢ افتتحوا العرض على مسرح The Great Queen Street Theatre
مع إعادة لـ قناع الحب في نفس البرنامج.

كان كريج وشو يأملان في خمسة عشر حفلة. حاولا عبثاً الحصول على دعم
مالى طالبين في كل أنواع الاتجاهات الخمسمائة أو الستمائة جنيه التي كان
يمكنها أن تجعل مفامرتهم آمنة، وكانت المساعدة الخارجية الوحيدة التي
تلقيها من رسام أعطاهما عشرة جنيهات، كانت المراجعات النقدية في
صالحهما لكن الجمهور لم يكن مهتماً وكان على المرض أن يتوقف بعد ست
حفلات على الرغم من أن النجاح الفني لـ آسيس وجالاتيا كان كاملاً مثل نجاح
ديدو وأينياس والقناع^(٣٠).

وكانت الأويرا تدور في منظر طبيعي ريفي عند سطح جبل إتنا Etna وكانت
حبكتها تحكي قصة أسطورية بسيطة، الحورية جالاتيا تحب ويحبها آسيس وهو
راعى صفيير السن. تنمى غيابه وترفض أن تلحق بكورس الحوريات والرعاة
الآخرين الذين يتفنون بفرحتهم بجمال الطبيعة. يعود آسيس ويقرر الاثنان ألا
يفترقا ثانية أبداً، يعنرهما الكورس من اقتراب العملاق بوليفيموس Poly

phemus الذى تملكته عاطفة شرسة نحو جالاتيا ، يقتل بوليفيموس آسيس .
يحول الآلهة - وقد أثر فيهم حزن جالاتيا - حبيبها الميت إلى ينبوع حتى تطفو
أغنيته عن الحب والتي تصدر خريراً ناعماً فى كل أنحاء الوادى إلى الأبد .

وكان على كريج أن يقرر ما إذا كان سيلتزم بالمبادئ التى تتبع دائماً فى تقديم
عمل "أسطورى" على المسرح ويحاول أن يصمم منظراً طبيعياً ريفياً مثاليًا "على
طريقة صقلية" أو أن يطلق العنان لخياله ويسير حيث تقوده الموسيقى .

لقد اختار الطريق الثانى جامعاً هدفه هو التعبير عن الجو الشاعرى للعمل
عن طريق اللعب بالخط واللون فى الحركة والضوء .

وفى مشهد الافتتاح يتناقض حزن جالاتيا مع ابتهاج الحوريات والرعاة . لم يقدم
كريج أية لمحة عن المنظر الطبيعى التقليدى لا مرعى meadow وليس هناك أكثر
من رقعة patch من السماء . كان المنظر مؤسلباً تماماً ويتكون من "خيمة بيضاء"
مصنوعة من شرائط طويلة بيضاء وشرائط تتجيد طويلة ضيقة تدلت من الفسحة
المنبسطة فوق خشبة المسرح فى مواجهة خلفية صفراء باهتة . وكونت شرائط
التجيد الطافية نوعاً من الباليه الخطى linear تجاوبت معه وأسهمت فيه
الملابس . واستخدم كريج الشرائط ribbons للملابس أيضاً ويصفه خاصة للملابس
الحوريات وجالاتيا ودامون Damon - وعندما يتحرك المؤدون كانت الشرائط
ترهرف على شكل أرابيسك متغير shifting arabesques فى مواجهة أرديتهم
وعباءاتهم ، وكان الرعاة صغار العن يرتدون الأبيض مع قبعات صغيرة من القش
البنى ليس فيها أى شىء كلاسيكى . وعند نقطة معينة أطلقت مجموعة من بالونات

الأطفال لتشكل سحابة وردية وبيضاء. كان هذا معادلاً حديثاً وحقيقياً للروح الريفية مع لعب كل هذه الألوان الزاهية المؤثرة مع بعضها البعض والتي انسجمت مع الموسيقى مما عبر تعبيراً مادياً عن السعادة البريقة للمشهد.

:كنت تحس بالإحساس الحقيقى منظر ريفى، بالفرح الريفى، بالربيع والهواء الطلق مما لا يستطيع أن يجعلك تحس به عن طريق الحيلة انبثاق مياه حقيقية فى مزود وحزم الذرة الحقيقية بين الأشجار المصورة وتقليد سماء مستوية على الخيش^(٣١).

وفى المشهد الثانى يحذر الكورس "المحبين البائسين" من أن الوحش بوليفيم Polypheme يقترب. سى هذا المشهد فى البروجرام "الظل" وهو عنوان غامض يتم تفسيره عندما نرى تصميم كريج (اللوحة ١٣):

"يلتصق المحبان ببعضهما البعض فى منتصف المسرح بينما يحوم ظل بوليفيموس الضخم مهدداً وعلى وشك أن يهبط عليهما ويطفئ سعادتهما. واستفاد كريج استفادة كاملة من القوة المؤثرة للضوء والظل حتى إن بوليفيموس كما قال ماكس بيربوم Max Beerbohm "مما لا حقيقى - المماثل الحقيقى والمؤثر الوحيد الذى تمت رؤيته على أى مسرح"^(٣٢). وهناك بعض التفصيلات المثيرة الأخرى يمدنا بها رسم لبرسى اف. س. سبنس Percy F.S.Spence قد ظهرت صورة منه فى ال Sphere فى مارس ١٩٠٢ بمصاحبة التعليق الآتى:

"تتكون الخلفية من قطعة شماش كبيرة زرقاء داكنة. يرى المحبان آسيس وجالاتيا فى منتصف خشبة المسرح التى يخيم عليها الظلام ما عدا ضوء أحمر

سلط عليهما . فيما بعد ، عندما يناشدهما الكورس أن يتأملا الوحش " تعرض على الستارة الخلفية صورة قلعة مهيبة حددت معالمها بالذهب " . "هكذا تم فصل المحبين بواسطة الضوء عن خلفية معادية حيث يمكن رؤية الكورس المتجمع هي ضوء خافت .

ثم تأتي اللحظة التراجيدية عندما يقتل أسيس وقد أثر تقديم كريج لهذه الذروة في بيتس فكتب : " بالتأكيد ينتمى مشهد بوليفيموس الثانى هذا ، المشهد الذى يقتل فيه أسيس ، إلى فن ظل مختفيا تحت جذور الأهرامات Pyramids لمدة عشرة آلاف عام " (٣٣) . (اللوحة ٣ أب)

فى المشهد الأخير أحل كريج " خيمة رمادية " محل " الخيمة البيضاء " التى كانت فى مشهد الافتتاح ليمبر عن أسى جالاتيا . كيف كان عليه أن ينقل تحول أسيس بعد موته دون الرجوع إلى الصنعة الخرقاء clumsy artifice لأليات المسرح ، واقعيته الرديئة التى تجعل الأمر كله شيئاً سخيلاً ؟ فبدلاً من ينبوع الحقيقى استخدم كريج رمزاً موحياً بسقوط الماء عن طريق تصميم ديكور مؤسلب يتكون من خطوط منقوطة على الستارة الخلفية . كان هذا مثلاً نموذجياً لتناوله الجمالى فى تلك الفترة جمع بين تقليدية كاملة ورمزية فى الديكور . إن مسرحية أسيس وجالاتيا هى التى كانت فى ذهن آرثر سيمونز عندما أعلن أن فناً جديداً للمسرح قد ولد :

" يهدف السيد كريج إلى أن يأخذنا إلى ما وراء الواقع . إنه يستبدل نمط الشيء نفسه بالنمط الذى يثيره ذلك الشيء فى ذهنه .. إن العين تنسى نفسها بين هذه الخطوط والأسطح الصارمة الدقيقة والتى هى مع ذلك غامضة ويشعر

العقل بالألفة معها . فهو يقبلها بسهولة كما يقبل العرف convention الذى من طريقه يتحدث الناس بالنظم - فى مسرحية شعرية بدلا من النثر^(٣١) .

فى يوليو ١٩٠٢ صاغ مارتن شو وكريج نشرة أعلنوا فيها فكرتهما التالية لعرض "متجول" ليكون عنوانه *the Harvest - Home* ^(٣٥) كانت هذه "مسرحية قصيرة ممثلوها يرتدون الأقنعة مؤسسة على وصف description لهنتذر Hentzner والذى كان قد سافر إلى كل إنجلترا قرب نهاية القرن السادس عشر، تزينها الرقصات والموسيقى وتتكون من أغان شعبية بعضها معروف قليلا وقطعتين لبورسل ويقوم بتقديمها حوالى أربعين مؤديا . وكان مقدراً لها أن تستغرق ثلاث أرباع الساعة أو أطول من ذلك إذا أرادوا . للأسف لم ينفذ هذا المشروع أبداً لأن فرقة أوبرا بورسل لم تستطع أيضاً أن تحصل على العون المالى وكان عليها أن تحل نفسها .

إلا أن مسرحية آسيس وجالاتيا لم تكن آخر عرض عمل فيه كريج وشو معا . إن لورانس هاوسمان Laurence Housman والذى شاهد كل مفاخراتهما المشتركة وأبدى إعجاباً كبيراً بأسلوب كريج كتب مسرحية شعبية عن ميلاد المسيح هى بيت لحم *Bethlehem* وضع موسيقاها جوزيف مورات Joseph Moorat . وقد طلب من كريج أن يخرجها وعرض أن يدفع المصاريف . وافق كريج بشرط أن يكون حراً بطريقته الخاصة دون تدخل من مؤلف أو واضع موسيقى . وطلب هاوسمان من مارتن شو أن يقوم بتدريب الممثلين ويقود الأوركسترا^(٣٦) .

رأى كريج أن العمل ليس جيداً إلا فيما يتعلق بقليل من النظم اللطيف وأن الموضوع صعب والموسيقى ضعيفة. وقام بحذف أجزاء من النص فقلل دور المذراء إلى سطرين واحتفظ بقطع قليلة من موسيقى مورات وأحل محل الباقي - بموافقة واضع الموسيقى والتي جاءت على مضض إلى حد ما - مقتطفات من بالمسترينا palestrina وسويلينك Sweelinck وتناجليا Tenaglia وباخ Bach وبيتهوفن Beethoven. وهكذا عن طريق التصحيح الكامل لمادته اكتشف كريج الدور الذي يمكن للمخرج أن يلعبه في علاقته بمؤلف العمل الدرامي. فعند مواجهته بنص مكتوب أو نوتة موسيقية ينبغي على المخرج - هكذا كان يحس - أن يقترح أو حتى يصر على أية تغييرات تلزم في صالح الفعالية المسرحية. وقد تأثرت آراؤه اللاحقة بهذا الإدراك^(٣٧).

هدمت بيت لحم في ديسمبر ١٩٠٢ في الصالة الكبرى للمعهد الإمبراطوري Imperial Institute بسوث كسمينجتون South Kensington. أعد كريج الصالة وخشبة المسرح كما فعل عندما قدم ديدو وأينياس في كونسرفاتوار هامستيد. لقد قسم الصالة إلى خشبة مسرح عمقها ثمانية وثلاثون قدماً تشغل تقريباً نصف إجمالي طولها وقاعة بها ثلاثة وعشرون صفاً يتكون الصف من ١٥ مقعداً^(٣٨). وكما كان في هامستيد، كانت هناك فتحة مسرح مستطيلة وجسر إضاءة ولم تكن هناك فسحة من أعلى المسرح ولا مصدر إضاءة في مقدم المسرح. لكن الآن نشأت مشكلة فنية خطيرة. كانت آلات الصوت رديئة وفكر كريج في علاج لهذا، أن يغطي حوائط الصالة بالقماش. اشترى لورانس هوسمان ستمائة أو سبعمائة ياردة من المواد القطنية بإحدى درجات اللون الأزرق

لتتسجم مع لون صورة خشبة المسرح وتحولت الصالة إلى خيمة ضخمة. وأثبتت التجربة أن هذه كانت هي الطريقة الصحيحة لأن آلات الصوت لم تعد تسبب متاعب.

وكانت الفرقة تتكون بدرجة كبيرة من هواة كانوا قد عملوا من قبل مع شو وكريج.

وتعتبر بيت لحم بصفة عامة إحدى عروض كريج الصغرى. إلا أنه هو نفسه يعتقد أنها أفضل من المرضين التاليين اللذين قدمهما^(٦٩). وكان العرض بلا شك مهما من نواح عديدة.

أعطى المشهد الأول^(٦٠) انطباعاً بالهدوء العميق.. مجموعة من الرعاة يرتدون ملابس خشنة (مصنوعة من الخيش) وجلود الأغنام يمسكون بالمصى المقوفة جلسوا تحت كوخ منحدر السطح وكانوا تقريباً بلا حراك حتى ظهر لهم الملاك. وضع القليل من الحواجز على المسرح وقد نثرت على الأرض أشكال غامضة مغطاة بالخيش لتمطى انطباعاً بالفنم وهي راقدة متكدة على بعضها البعض (اللوحتان ٤٥) وكان المشهد مجموعة متجانسة من درجات الألوان المحايدة خلفها مدى واسع من السماء الزرقاء الرمادية الداكنة بها نجوم هائلة تتلألأ.

ويُبين المشهد الثانى تلاً ينطلق يميناً عبر الأفق وهوقة سماء أرجوانية تبشر بقدوم الرجال الثلاثة المقلاء. أولاً جاء موكب ذو ألوان متعددة من الحجاج، أغنياء وفقراء، أهوياء وضعفاء. ثم وصل السحرة الثلاثة، واحد يرتدى السواد والثانى الرمادى والثالث الأبيض. تبتمهم ثلاث مجموعات أظهرت الأولى والثانية

منها بشكل مفاجئ ألواناً ثرية - الأسود والأبيض والأرجواني، والأسود والأرجواني والأخضر والأبيض - بينما كانت المجموعة الثالثة وحدة منسجمة من اللون الرمادي. هذا هو موكب البؤساء والمعدمين، المرضى والأشرار. وكان هناك المصابون بالبرص والبلهاء وقاتل ثلوث بقع الدم رأسه وذقنه والشحاذون وموسيقي ورجل يحرك المراثم. كل هذا قدم مثلاً رائعاً على الاستخدام الرمزي للألوان. لم ينظر كريج أبداً إلى التجانس اللوني كغاية في حد ذاتها. إن النسيج واللون لا يجب استخدامهما لمجرد أغراض الزينة. يجب أن يلعب دوراً حقيقياً في بناء التأثير الدرامي.

ربما كان المشهد الأخير في بيت لحم أكثر المشاهد تعليمياً. لم يحاول كريج أن يعيد بناء الأسطبل. لقد أوحى بالحضور الإلهي باستخدام الإضاءة الأثيرية ethereal. نظمت خشبة المسرح كأنها مدرج⁽¹¹⁾ وقد تجمع الرعاة حول المذراء والمهد. عندما جذبت مريم الأغلبية من المهد لم تكن هناك "عروسة" بداخله لترمز إلى الطفل لكن الضوء انساب إلى أعلى من أعماق المهد إلى وجوه هؤلاء المتجمعين حوله وقد تم الإيحاء بالحضرة الإلهية بواسطة الوجوه المشرقة للرعاة وهم يحملون في الطفل. لم يستخدم الضوء من قبل أبداً بهذه الطريقة في أي عرض.

كانت بيت لحم آخر عرض لكريج للمسرحية الموسيقية وقد عمل فيما بعد في آلام القديس ماثيو St Mathew Passion لباخ Bach لكنه لم يعمل مطلقاً الفرصة لتنفيذ ذلك المشروع، إن سلسلة التجارب الأولى علمته الكثير. وعلى الرغم من أنه كان دائماً يستجيب للموسيقى فإنه لم يحتك أبداً بقوانينها احتكاً

لصيقاً ولم يدرك جمالها وقوتها في الإحياء من قبل بهذا الشكل الواضح. إنه الآن يكتشف الموسيقى الكلاسيكية، الأعمال التي يكون فيها التأثير التعبيري أهم من المعنى الذي يمكن تحليله والتي تتطلب وحدة كاملة في التقديم. لم يكن عن طريق الصدفة أن اتخذ فيما بعد "شعراً للطبعة الفرنسية من كتابه في فن المسرح *On the Art of the Theatre* قول ولتر باتر Walter Pater المشهور: "الفن كله يتطلع الآن نحو النظام الكامل الذي ساد في الموسيقى. يجب أن يتطلع الآن نحو النظام الكامل الذي ساد في الموسيقى.

وكانت بيت لحم أيضاً آخر عرض عمل كريج فيه مع فرقة معظمها من الهواة. إن أفكاره عن طريقة الممثل في العمل ودور المخرج المسرحي قد تشكلت إلى حد كبير عن طريق تقترح ذهنهم واستجاباتهم عن رضى للاقتراحات وحقيقة أنهم ليسوا عبيداً للشعارات التي عفى عليها الزمن وليسوا حريصين على الدعاية الشخصية. من الآن فصاعداً سيصبح عليه أن يتعامل مع المسرح التجارى أو مع فرق المسرح القومى.

ولم تكن أول محاولة لكريج للعمل مع المسرح المحترف ذات أهمية كبرى. كانت عرضاً لم يعمل فيه حرية مطلقة. في ٣١ يناير ١٩٠٣ قدم خاله فرد تيرى Fred Terry مسرحية اسمها من أجل السيف أو الأغنية *For Sword or Song* لـ ر.ج. لج R. G. Legge على مسرح شافتسبرى Shaftesbury Theatre. كان قد طلب من كريج أن يخرج المشهد الأول من الفصل الأول منها والفصل الأخير كله. وصمم كريج ثلاثة مناظر. وكان النقد بصفة عامة في صالحه. لكن الصعوبات كانت قد بدأت فعلاً في الظهور كما هو واضح من تعليق لمارتن شو: "في هذه

المسرحية مشهد غير طبيعي supernatural طلب من كريج أن يعمله وعمله لكن المشهد كما اخترعه كريج أو المشهد كما رآه الجمهور كانا شيئين مختلفين قامت الإدارة وبعض الممثلين الآخرين ببعض التعديلات وكانت النتيجة على الرغم من بعض التمثيل الرفيع لفرد تيرى وجوليا نيلسون Julia Neilson خليطاً غريباً به قطع من العبقرية تلمع خلال العمل^(١٢) فى هامش نسخته من حتى الآن *Up to Now* وهو مجلد مذكرات مارتن شو كتب كريج: "هذا هو لماذا أريد حرية مائة فى المائة عندما أعمل فى المسرح".

لقد اكتشف أن مثله العليا ideals تتعارض مع الممارسة والتقاليد المسرحية الجارية. يجب أولاً وقبل كل شيء أن يفرض آراءه هو ويتقلب على المقاومة. يجب عليه أن يكون هو السيد المطلق للمسرح. لقد بينت له عروضه المبكرة مميزات هذا الموقف وأكدت مسرحية "من أجل السيف أو الأغنية" الذى كان قد كُونه هماً.

قررت إيلين تيرى أن تأخذ مسرحاً وتقدم سلسلة من المسرحيات بفرقة خاصة بها يخرجها ابنها وأن تقوم ابنتها إديث كريج بعمل الملابس عن تصميماته. وبعد التفكير فى عدة مسرحيات أخذت أخيراً بنصيحة ابنها واستقرت على *The Vikings of Helgeland* من هيلجلاند التى افتتحت على المسرح الإمبراطورى فى ١٥ إبريل ١٩٠٣. ولإدراكها الجودة الاستثنائية لمروض كريج السابقه وموهبته العظيمة والأصيلة كانت إلين تيرى تأمل أن تجعل عمله معروفاً لجمهور أعرض وتمطيه الفرصة لأن يجد له مكانة وطيدة فى المسرح المحترف. وكانت مستعدة لتحمل جميع تكاليف الموسم على

المسرح الإمبراطوري وتقدم له المون الثمين بنجوميتها كممثلة وربما كان لديها هي أيضاً بعض الإحساس بأن أسلوب مسرح الاليسيوم كان له زمنه، أن المسرح الآن يتحرك في اتجاه جديد وقد آلت على نفسها أن تتحرك معه. هناك قطع قليلة من مذكراتها أكثر تأثيراً من القطعة التي تتحدث فيها عن هذه المغامرة.

"في المسرح الإمبراطوري.. أطلقت لابنى العنان. أمل أن يتذكرنى الناس عندما يتحدثون عنى بعد موتى كممثلة "فيكتورية"، تتقصنى المغامرة، ممثلة تنتمى إلى "المدرسة القديمة"، إننى قدمت مسرحية رائعة لإيسن Ibsen بطريقة ربما سبقت الأفكار المستقبلية عن المناظر بقرن، شئ على أية حال لم يكن يحلم به مديرو المسرح التقليديون فى العصر الحالى^(١٧).

كانت مسرحية *الفايكنجز* تراجيديا فى أربعة فصول معروفة على نطاق ضيق ونادراً ما قدمت. كان إيسن فى التاسعة والعشرين فى ١٨٥٧ عندما قدمت على المسرح لأول مرة، على مسرح كريستيانيا Christiania (أوسلو الآن). لقد جعل موضوعه الميثولوجيا النرويجية، منازل ومغامرات سيجفريد Siegfried وبرونهايلد Brunhilde وكريمهيلد Kriemhild وجنتر Gunther. ولكن بدلاً من البحث عن شخصيات فى خرافات نبلونجن Nibelungen الألمانية مثل فاجنر Wagner اتجه إلى قصص البطولة الأيسلندية Icelandic Sagas وحاول أن ينقل الحبكة إلى المستوى الإنسانى. هأبطال *الفايكنجز* ليسوا أنصاف آلهة لكنهم رجال ينتمون إلى تاريخ لاسكنديناهايا الأول. يقول إيسن فى مقدمته: "إن الأشكال المقدمة بشكل مثالى وغير شخصى إلى حد ما فى الخرافات أقل مناسبة مما

كانت عليه أبداً لتقديم على المسرح. وكان هدفى الرئيسى أن أعرض حياتنا كما كانت تحى فى الأزمنة القديمة وليس فى عالم خرافاتنا

وعليه فالتراجيديا رومانسية فى أحداثها وفى التناقض بين شخصياتها وواقعية فى رسم صورة لاسكاندينافيا فى الأزمنة القديمة. لقد أحدث إبسن نقلة تفسيرا للخرافة مغيرا الشخصيات (برونهالد يصبح Hjordis هجورديس وهذا أكثر من مجرد تغيير فى الاسم) والأحداث وأماكنها (القلمة الشهيرة بدائرتها من اللهب تصبح حجرة يحرسها دب أبيض مرعب) واستخدم الحبكة ليصور أول ظهور لنظام جديد. إن هجورديس لا يزال وثيقاً بينما تحول سيجورد Sigurd إلى المسيحية وعشق فلسفتها فى نكران الذات والزهد. هكذا أصبح للتراجيديا متضمنات رمزية فوق وراء حكمتها الغامضة نوعاً ما. إنها تنتمى إلى عالم تكون الأشكال البشرية فيه ببساطة تجسداً للعواطف المختلفة.

كانت الليلة الأولى على المسرح الإمبراطورى ناجحة نجاحاً عظيماً ودون أن يرغب فى الانتفاص من أهمية عروض فرقة أوبرا بورسل نظر مارتن شو للشايكنجز والذى ألف الموسيقى التصويرية فيما بعد - على أنها "البداية الحقيقية" لأعمال كريج. وقد كتب ويليام روزنشتاين William Rothenstein - وقد استاء عندما لم يجد أى ذكر للعمل فى *المستردى ريفيو Saturday Review* إلى هذه الجريدة ليعبر عن فتاعته أن عرض كريج سوف يؤثر دون شك على تطور المسرح فى أوروبا^(١٥) وفى خطاب إلى إيلين تيرى فى ٨ مايو ١٩٠٣ عبر عن إعجابه العميق بـ "جماله القريد".

لم نر من قبل أبداً مثل هذا التزاوج الكامل بين الإيحاءات الدرامية في المقدمة والخلفية وتجميع الشخصيات وبين الإلقاء والإيماءة الفعلين مما نتج عنه تعبير راق إلى حد الكمال عن المأساة في حياة الرجال والنساء. لقد بدأ كل شيء حتمياً بشكل مربع لكنه بسيط، من السماء السوداء حتى فساتين الأبطال "الكاروهات".

ويضيف روزنشتاين مشيراً إلى كريج: "إنني متأكد أنه في وقت قصير جداً سيكون قد كسب أرفع مكان في المسرح الحديث والذي أظهر فعلاً حقه فيه".

إلا أن كريج في إعداد هذا المرض واجه عدداً من المصاعب، فهجورديس لم يكن دوراً ذهب إلى إيلين تيرى بشكل طبيعي. بالإضافة إلى ذلك، كان على المخرج ذي الواحد والثلاثين عاماً أن يتواءم مع أعضاء الفرقة الكبار والذين كانت أقل محاولة للتجديد تصدمهم. وقد أعلن بعضهم أنهم لم يستطيعوا أن يناقشوا في معارك فردية على المنعبر الحاد لخشبة المسرح. واعترض معظمهم على الإضاءة - لا شك أنهم كانوا يرون أن وظيفة المخرج هي أولاً وأخيراً تركيز الانتباه على وجوه المؤدين. إلا أن الممثل - بالنسبة لكريج - أبعد ما يكون عن أن يكون العنصر الوحيد في العرض المسرحي. وغالباً ما أغرق المشهد فيما يشبه الظلام لكي يكتف الجانب التراجيدي للفايكتجز ويؤكد رمزيته. وقد أجبره هذا على دخول معركة جديدة ضد أنانية الممثل وفي الوقت المناسب استخلص نتائج معينة من التجربة.

وهي إحدى المصنفات الافتتاحية من المذكرات الخاصة *Private Notebook* له يقول كريج إنه إذا أراد شخص ما أن يكون مخرجاً مفيداً فإن المفيد أن تكون لديه معرفة دقيقة بكل التقنيات المسرحية وأن يكون قادراً على استخدامها. ويقول هي فن المسرح: "إن فنّان المسرح يجب أن يكون قادراً على تنفيذ تصميماته هو والترتيبات على خشبة المسرح والإضاءة وعلى توجيه حركات الممثلين. وإذا اضطر أن يطلب من الآخرين أن يفعلوا ذلك نيابة عنه فلن يصبح مطلقاً أكثر من هاو لاعم. وتوضح قصة عمل كريج في *الفايكجز* أن وصفه لـ "فنّان المسرح" قد أملت تجربته هو وتؤكد هذا دراسة لنسخة عمله من المسرحية والتي تمتلئ بالملاحظات عن العرض وقوائم الملابس والإكسسوارات. لقد قام حتى بعمل رسومات لمصباح و "صرة" bundle ورأس رمح ومخدة. ولم يهرب شيء من انتباهه وصمم كل شيء حتى أصغر "إكسسوار" وأعد الموسيقى وصمم الإضاءة وطبعاً وجّه حركة الممثلين كلها. كانت المسرحية المكتوبة لإبسن لكن العرض النهائي كان عمل كريج. لقد ترجمه كريج إلى عرض مرئي وقد ألهمه موضوع المأساة والانطباعات التي حصل عليها منه. لم تكن المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بالنسبة له تتأبأ للسطور التي يميدها الممثلون ولكن كان شكلاً مبنياً من عناصر مرئية (تحركات وألوان وأضواء وممثلين) وعناصر سمعية (أصوات وكلمات منطوقة) يجب على كل منها أن يكون له تأثيره على المشاهد. ولكي تحدث المسرحية تأثيرها الكامل يجب أن تكون وسائل التعبير المسرحي المختلفة متناسبة مع بعضها البعض وأن تحدث تأثيرها عن طريق التخطيط الواعي.

هذا يعطى المخرج حرية معينة فى تفسير نص المسرحية وإرشادات المؤلف المسرحية. يقدم إيسن كل فصل فى مسرحية *الفايكنجز* بوصف المشهد لكنه بعمله هذا يظهر نفسه وهو لا يزال فى قبضة الخيال الرومانتيكى. لقد سمى كريج وراء الإلهام فى المأساة نفسها أكثر من سمعه فى أوصاف الكاتب المسرحى المفرطة فى التحديد. لم يصمم منظراً موضوعياً لكل فصل، منظراً موجوداً مثلاً قبل أن تدور أحداث المأساة، مكاناً مستقلاً عن الناس الموجودين بداخله: لقد خلق لكل مرحلة متتابعة من الصراع رؤية للمنظر يرتبط فيها الممثل بالديكور ارتباطاً لا انفصال فيه لأنه يجب على الاثنين أن يساعدا فى التعبير عن العمل بما أنهما يفسران نفس العمل. كان هدف كريج هو أن يرتب ويضئ مادته بطريقة تخلق مكاناً تمثل فيه المأساة، تعبر عن توتراتها وتشرح رمزياتها لا معنى هذا أنه حذف كل إشارة إلى المجتمع الإسكندنافى القديم الذى تخيله إيسن لكنه رفض أن يقدم "صورة فوتوغرافية" له. بدلا من ذلك أوحى به مستخدماً الأشكال والمواد الخشنة للملابس فى الفصل الأول مثلاً ليعطى الإحساس بمالم بدائى بربرى. وعن طريق تضادى كل محاولة لإعادة البناء الأثرى - كما فى عروضه السابقة - أحدث توازناً بين واقعية المسرحية ورمزياتها.

يعطى إيسن وصفا مفصلاً جداً للبيئة المحيطة بالمنظر فى الفصل الأول. هناك شاطئ بحر وفى خلفيته صخور عالية. وفى الشمال كوخ خشبى وفى اليمين جبال تغطيها أشجار اللاريس. ويمكن رؤية أشعة سفينتين على أحد جانبيه الخليج. البحر وعمر جدا. "يوم بارد من أيام الشتاء، ينساق الثلج أمام الريح." بسط كريج كل هذا للدرجة القصوى بأننا منصة ضخمة من الصخور تتحدر نحو مقدم المسرح وترتفع الصخور ترتفع فى خلفية مظلمة غير محددة

المعالم. إن ميل خشبة المسرح يظهر بوضوح في رسم لفرد بجرام Fred Pegram والمصور في صفحة ٥١ من *The Sphere* عدد ١٨ إبريل ١٩٠٣. نشر كريج ممثليه واضعاً الشخصيات الرئيسية في الصدارة وأتى بالفعل المسرحى بالقرب من الجمهور بقدر المستطاع مزيداً من حدة انطباع الوقار التراجيذى. غرقت خشبة المسرح فيما يشبه الظلام مما أثار الاعتراضات من برناردشو^(١٧). لقد كان لدى كريج فى الحقيقة ميل لإظلام مشاهدته ولكن فى هذه الحالة كان الضوء الخافت متمشياً مع جو المسرحية وساعد فى تأكيد الاهتمام الغريب لمنظرها البدائى.

فى الفصل الثانى أظهر كريج موهبته فى الأسلوب الخيالية وكان هذا هو البشير لبعض أعماله التى ستأتى فيما بعد. جاء وصف إبسن للمنظر كما يلى:

"صالة الولايم فى جونار Gunnar. فى الحائط الخلفى توجد فتحة الباب الرئيسى مع أبواب أصفر إلى اليمين وإلى اليسار فى المقدمة إلى اليسار مقعد الشرف يواجه مقعد شرف آخر أوطى منه: هناك نار مشتعلة من الحطب فى مدفأة من الحجر فى منتصف الحجرة. هناك مرائد طويلة بمقاعد طويلة موضوعة بين المقعدين والحوائط. فى الخارج ظلام دامس. الصالة مضاءة ضوءاً ساطعاً بواسطة نار المدفأة".

غير كريج هذا تماماً واضعاً تصميمه على أساس استخدام الخطوط الرأسية والدائرة. كانت هناك ستارة خلفية شبه مستديرة تتدلى منها hangings - معلقة تهبط من ارتفاع غير مرئى وهى تفترق من المنتصف لتكشف عن مدخل

مهيب. وكانت هناك مائدة مستديرة للضيوف ومقعدا الشرف الاثنان في منتصف الخلفية تدلت فوقها دائرة ضخمة من الحديد المطاوع تحمل أضواء. ^(١٨) كان الانطباع انطباعاً بالوقار، بعالم إقطاعي، وكان الشمعدان يوحى بتاج حديدي ضخّم. (اللوحة ٦٦) هناك تشابه واضح بين هذا المنظر ومائدة فاجنر المستديرة الضخمة في معبد الجرال Temple of the Graal في مسرحية بارسيفال Parsifal. لا شك أن كريج رأى صوراً فوتوغرافية لمسرحية بارسيفال التي قدمت على مسرح بيرويت Bayreuth في نهاية القرن الماضي. لكن في مسرحية بارسيفال كانت المائدة المستديرة واحدة فقط من عناصر الديكور الكثيرة تائهة بين كومة غير مرتبة من الأعمدة والأقواس فيما زُعم أنه أسلوب الرومانسك Romanesque بينما كانت في مسرحية الفايكنجز هي الملمح الأساسي وقد برزت أمام خلفية غامضة ساعدت في أن تعطيها أهمية وأن تزيد من قيمتها الرمزية. في الحقيقة، إن المنظر الذي يذكرنا به تصميم كريج أكثر من غيره كثيراً هو في العرض الجديد لمسرحية بارسيفال الذي قدمه حفيد فاجنر، فيلاند فاجنر Weiland Vagner على مسرح بيرويت منذ سنوات قليلة حيث برزت مائدة مستديرة ضخمة أمام خلفية مظلمة غير محددة المعالم ^(١٩). إن إخراج كريج لمسرحية الفايكنجز بلا شك كان يتبأ بـ"بيرويت الجديد" والذي كان سيظهر بعد ذلك بحوالى خمسين سنة كما تنبأ آرثر سيمونز Arther Symons عندما كتب في ١٩٠٦ "لست متأكد من أن (كريج) لن يصلح هؤلاء الذين يفضلون فاجنر في قاعة الكونشرتو على هذا النوع الجديد من العروض على المسرح الذي يمكنه أن يعطينا رموز العقل الجذابة لكل هذه الصور الألمانية الفجة. وقد يبعد أضواء مقدم المسرح كثيراً من أمام هؤلاء المغنين الألمان

المعديدين ويأتى بضوء يوحى بالأشباح يزحف على قلنسواتهم وملابسهم الفضفاضة ويمكته - فيما أعتقد - أن يأتى بجو الموسيقى للمرة الأولى على خشبة المسرح^(٥٠).

إن تصميم كريج للفصل الرابع من مسرحية *الفايكنجز* يجعلنا نفكر فى "بيرويت الجديدة". يشرح إيسن "يدور المشهد على شاطئ البحر عند حلول الليل. من وقت لوقت نلمح القمر بين السحب المظلمة التى تمرقها الريح. فى الخلفية رابية بها مقابر يبدو ترابها وقد تم تقلبيه منذ وقت قصير جداً". ما الذى ابتدعه كريج؟ خلفية شاسعة سوداء تكوّن وحدة واحدة، مكان للموت (موت هيجوردن) وفى مقدمة المسرح منعدر حاد يتجه نحو أضواء مقدم المسرح مستدير عند حافته العليا - نوع من التل الصغير المكشوف حيث يمكن للدراما قليلة المناظر أن تقدم. كان هذا هو كل شيء. فى رسم كريج (اللوحة ٦ب) يوحى شكل وحيد بالتوتر الدرامى، الإضاءة باردة وغير شخصية impersonal. إن أى شخص يتذكر خشبة المسرح الشهيرة المستديرة المنحدرة لمسرح "بيرويت الجديدة" سيدرك أن كريج قام بعمل رائد فى مسرحية *الفايكنجز* بنفس القدر الذى فعله فى *ديدو وأينياس* أو *بيت لحم*.

وبعد أن أثبتت *الفايكنجز* أنها ناجحة فنياً كان كريج يأمل أن تنجح تجارياً أيضاً.. للأسف لم تكن كذلك على الإطلاق. لم يكن المسرح فى الوسط إند West End وكان مدير المسرح غير كفه ولم تكن هناك دعاية كافية. لو أنهم صمدوا أسابيع قليلة فقط.. لكن إيلين تيرى لم تكن تتحمل تكاليف هذا الصمود. وفى ٩ مايو، أى بعد أقل من شهر من تقديمها لأول مرة رفعت مسرحية

الفايكنجز. على الرغم من أن العرض التالى لم يكن جاهزاً بعد. وبالنسبة لكريج كانت التجربة مفيدة في أكثر من جانب. كانت المرة الأولى التى يخرج فيها مسرحية لإيسن والتى ستحتل أعماله مكاناً مهماً في حياته العملية لأنه بعد ذلك صمم المناظر المسرحية روزمرشولم Rosemersholm لديوز Duse. وفى ١٩٢٦ قام بعمل التصميمات لمسرحية المدّعون *The Pretenders* وأخرجها بالاشتراك مع جوهان بولسن Johannes Poulsen على مسرح Royal State فى كوبنهاجن.

فى ٢٣ مايو عندما أغلق المسرح الإمبراطورى لمدة أسبوعين أعيد افتتاحه بإيلين تيرى وفريقها بمسرحية ضجة كبرى على لا شيء *Much Ado About Nothing*. لم يكن كريج معتاداً على إعداد العرض المسرحى بهذه السرعة ولكن كان الوقت قصيراً وكان على المسرح الإمبراطورى أن يظل مفتوحاً. لهذا تم التخطيط والإخراج لمسرحية ضجة كبرى على لا شيء فى خمسة وعشرين يوماً. مرة ثانية كان على كريج أن يتشاجر مع الممثلين الذين أرادوا أن يكون المنظر بأسلوب ألما - تادما Alma - Tadema، الملابس الدقيقة من الناحية التاريخية ونوع الفعل المسرحى الموجود فى كل مسارح لندن. مرة ثانية أحرز قصب السبق بمعاونة أمه كانت بياتريس Beatrice أحد أدوارها المحببة.

ويصف كريج فى مذكراته - ليس دون دعاية - الروح التى أعد بها العرض والتصميمات:

"عندما انتهيت من المسرحية كان هذا المنظر وكل المناظر الأخرى ما يسمى بالـ *simplified*. ثم نمد بناء قصر فى ميسينا Palace in Messina من الداخل لأن هذا قد يكون أمراً مكلفاً. كان علينا أن نساير إلى ميسينا لتقيس المكان

ونمود بخطوط لجزء منه ثم تكلف للضع المكان على المسرح
وهكذا. هذا النوع من العمل بدأ يبدو لبعض منا في المسرح
مضيقاً إلى حد ما. كل من السار جداً المجزؤ رؤية كاتدرائية
في مسينا من الداخل، تقريباً كصورة طبق الأصل وسماع أرغن
لطيف يدوي أو يصدر بغفوت الأصوات الجميلة التي يمكن أن
تطلق بها الموسيقى المقدسة. ولكن هذا جعل الشباب إلى حد
ما في ١٩٠٢ - ٣ - وكنت أنا واحداً منهم - قلقين بعض
الشيء.^(٥٢)

كانت طريقة كريج في التعامل مع مشهد الكنيسة الحاسم نموذجاً لأسلوبه في
ذلك الوقت. يقول لنا الكونت كسلر إن في هذا المشهد "إلا هيما يخصص المستأثر،
كان هناك شعاع واحد قوى من ضوء الشمس يسقط على خشبة المسرح بالآلاف
الألوان من خلال نافذة ذات زجاج ملون غير مرئي"^(٥٣). يؤكد هذا الانطباع الذي
أحدثه مكتش كريج والذي يبين ترتيباً متوازناً للمستأثر ذات اللون المحايد وشيئاً
صغيراً أيضاً - وحدة متسجمة من الخطوط الرأسية. لقد كانت الإضاءة هي
التي حولت هذا المنظر، وبعثت فيه الحياة وخلقت الجو. ولم تكن هذه الإضاءة
تدار وتترك هكذا ببساطة لكنها استخدمت لكي تكشف عن المنظر الدرامي
درجة درجة كما نرى من الوصف التالي للناقد المسرحي لمجلة المجتمع
الحديث *Modern Society*:

"خشبة المسرح والصالة في ظلام دامس في البداية - يرتفع صوت الأرغن
المتضخم من وجوم خشبة المسرح. ثم فجأة ينير شعاع من الضوء الصليب
الباترياركي ذا الجواهر الموجودة على المذبح وراء مركز المنظر مباشرة. ويخرج
من الظلام وراء المذبح لون أزرق مبهم - غامض ونصف شفاف مثل زرقة الفضاء

الخارجي. يفخر خشبة المسرح كلها وهج دافئ وتبدأ الأشكال المعتمدة من المصلين في اتخاذ شكل ولون وتقفز أعمدة الرخام المقوسة إلى أعلى على كل من الجانبين وهكذا شيئاً فشيئاً - ومع الصليب والمنبح والقسيس وكلوديو Claudio وهيرو Hero في المجموعة المركزية يخرج من الظلام منظر من المعظمة البيزنطية Byzantine. إن الأمر كأن شخصاً داخل حوائط كاتدرائية واسعة تطل على منظر يرى عن بعد خلف المنبح يبدو أنه يخلق نحو الخارج وإلى أعلى نحو الفضاء غير المحدود. هذا المشهد هو مجد يمكن لكريج أن يفخر به عن حق^(٥٧).

إلا أن عمل كريج مرة ثانية يستقبل باستحسان في اتجاهات كثيرة. حتى جورج برنارد شو كتب إلى إيلين تيري: كالمعادة صنع تد Ted أفضل شيء. لم أشهد مطلة^١ 'شاهد الكريمة وقد نجح. لم أكن أعتقد أنه يمكنه النجاح في الحقيقة. كان ينبغي عليه أن يفعل شيئاً أحسن في مشهد التحفة أو كان يتركه تماماً لكن مع ذلك فخلاصة القول إنه لم يحدث أن تم عمل مثله تماماً من قبل'^(٥٨).

لكن هذا لم يجد شيئاً. كانت ضجة كبرى على لا شيء مثل الفايكجز فاشلة تجارياً. أنهى هذا موسم المسرح الإمبراطوري. وفي يونيو رحلت إيلين تيري في جولة لاستعادة الأموال التي استنزفت.

كانت مسرحية ضجة كبرى على لا شيء آخر عروض كريج في إنجلترا وآخر عمل مع أمه. "عندما عملت معه وجدته بعيداً عن أن يكون غير عملي". هكذا كتبت فيما بعد. "لقد كان المسرح الحديث هو غير العملي عندما كان يعمل فيه"^(٥٩).

هوامش

١- E.Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, مرجع سابق

ص ٢١١.

٢- Haldane Macfall, Some Thoughts on the Art of Gordon Craig,
in *The Studio*, Vol, XXIII, no. 102, September 1901, Supplement no:
36, p. 82.

٣- أصبح فيما بعد the Embassy Theatre.

٤- E.Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 228

٥- انظر: Martin Shaw, *Up to Now*, Oxford University Press,
London, 1929, p.26.

٦- انظر: E.Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, J.M. Dent &
Sons, London and Toronto, 1913, p. 57.

٧- برنامج صممه كريج.

٨- E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, p. 226

٩- مسودة أطلعني عليها جوردون كريج: *A note for a*
book of one's Memoirs (1904), p. 15.

١٠- Mabel Cox, Dress, *The Artist, an illustrated monthly record of arts, crafts and industries, July 1900*, p. 131.

١١- نفس الكتاب p.131.

١٢- نفس الكتاب.

١٣- Notes, 1904-6, مرجع سابق، ص ١٢.

١٤- انظر: نيدو (واينهاوس) - حوالى ١٩٠٠ فى Edward Gordon Craig
Collection Bibilioth que de L. Arsenal, Paris, مرجع سابق ص ٣, ٤, ٧.
وهذا يعطينا خطة تبين ترتيب المنظر والمواقع الأساسية للممثلين فى الفصل
الأول وكشفا بالأشياء الموجودة على خشبة المسرح ومذكرة لكريج حول التغييرات
التي أراد أن يجريها فى إخراجة للسلسلة الثانية من المروض (فى ١٩٠١)
وكشفا بجهاز الإضاءة: أربعة أضواء أزرق و أرجوانى موجهة على الستارة الخلفية
من أعلى وثلاثة أضواء كهربائية تثير خشبة المسرح من أعلى ولونان كهربائيان
يضيئان الممثلين من ظهر الصالة.

١٥- هذا يشير إلى Act 1, scene2

١٦- Haldane Macfall يتحدث هنا عن المروض فى ١٩٠١ فى مسرح the The
Coronet Theatre لم تكن هناك أضواء أرضية ولا حواف فى the Hampstead
Conservatoire

Haldane Macfall, Some Thoughts on the Art of Gordon Craig . -١٧
p. 83.

.29 March 1901 -١٨

The Review of the Week, 11 August 1900. -١٩

Haldane Macfall, 'Some Thoughts on the Art of Gordon -٢٠
Craig', p. 83.

٢١- خطاب من بيتس إلى جوردون كريج اقتطفه كريج في *Index to the*
Story of my Days, p. 239.

The Letters of W.B. Yeats, edited by Allan Wade, Rupert -٢٢
Hart-Davies, London, 1954, p. 371.

٢٣- أعيد طبع مقال بيتس هذا في كتابه *Essays and Introductions*,
Macmillan & Co., London, 1961, حيث يظهر هذا الاقتطف في صحفتي
١٠٠ - ١٠١.

٢٤- كان هناك ستة عروض. وقد كان من ضمن المتفرجين لورد هوارد ده
والدن Lord Howard de Walden والكونت هاري كسلر Count Harry Kessler
وكلاهما سيلعب دوراً هاماً في حياة كريج العملية.

٢٥- 9 - 238 E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, pp.

٢٦- نفس المرجع P. 238 .

٢٧- فى خطاب بتاريخ ٥ مارس ١٩٠٢ . انظر *The Letters of W.B. Yeats*, p. 366.

٢٨- انظر: the MS already quoted, Notes 1904 - 6, pp. 16-19.

٢٩- E. Gordon Craig, *Towards A New Theatre*, p. 23. التصميمات
ب عنوان "هنرى الخامس - الخيام"، و"أضواء لندن" و "ادخل الجيش"، و"الوصول"
مطبوعة فى هذا المجلد .

٣٠- طبعت صور فوتوغرافية من هذا العرض فى *The Souvenir of Acis and Galatea*
والذى وضع كريج رسومه التوضيحية (لندن، ١٩٠٢) فى مقالة
كتبها ماكس أوزبورن Max Osborn بعنوان إدوارد جورديون كريج، برلين ، نشرت
فى - 589 PP, July, 1904, Vol. VIII, *Deutsche Kunst und Dekorations*
95 وكرسومات توضيحية كمقالة كتبها كلايتون كالشروب Dion Clayton
Calthrop ظهرت فى الفنان *The Artist* (١٩٠٢). يمكن رؤية الكتب التى تضم
قصاصات الصحف التى تنتمى إلى إنتاج كريج الأول فى مجموعة جورديون كريج
فى مكتبة Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, Constable & Co., -٣١

London, 1906, p. 354

Max Beerbohm, 'Mr Craig's Experiment', *Saturday Review*, 5 -٣٢

April 1902.

٣٢- خطاب من وب. بيتس إلى جودرون كريج اقتطفه كريج في *Index to*

the Story of my Days, p. 242.

٣٤- Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, pp. 352-3.

٣٥- هذا الكتيب الذى صممه ونظمه مارتن شو وأ.ج. كريج - The Harvest

. Home . يتضمن بين محتوياته إشارة إلى عمل هنتزner الذى أسست
الفكرة عليه وملخصاً لنص الأوبرا المقترح.

٣٦- هناك تقرير عن العلاقة بين كريج وهاوسمان فى كتاب الأخير *The*

Unexpected Ideas, Jonathan Cape, London, 1937, pp. 185 et seq.

٣٧- انظر: MS the Gordon Craig الذى سبق اقتطفه 6 - 1904 , Notes

pp. 22-4.

٢٨- يمكن رؤية جزء مقطعى من الصالة من رسم كريج فى مذكرته عن عرض بيت لحم (Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)، والتي تتضمن، أيضا استكشافات عن مناظر عن القطعة وملاحظات حول الملابس والمناظر والإضاءة.

٣٩- ممبر جورودون كريج عن هذا التفضيل فى مؤلفه 6 - 1904 MS Notes، مرجع سابق ص٢٢، بالإضافة إلى ذلك، طبقا لها وسمان (the unexpected Ideas، ص١٩٢). طلب كريج حق الإشراف على أية عروض مستقبلية لبيت لحم، والذي يثبت اهتمامه بالقطعة. أخيراً، يقول كريج فى خطاب إلى إدوارد هتون Hutton بتاريخ ١٤ أكتوبر ١٩٠٧ أنه يريد أن يأخذ العرض بعد مراجعته إلى إيطاليا وألمانيا.

(خطابات كريج الأصلية إلى هتون موجودة فى مجموعة جورودون كريج والمهداة إلى المعهد البريطانى، فلورنسا، بواسطة دوروثى نفيل ليز).

٤٠- استطعت وضع وصف للمناظر المتتامة فى هذا العرض بمساعدة تقرير لورانس هاوسمان ومراجعة كريستوفر المنشورة فى مجلة الناقد والتي أطلعنى عليها جورودون كريج. إن سطح السقيفة الذى يجلس الرعاة تحته فى المشهد الأول لا يظهر فى الصورة التى التقطت أثناء التدريبات لكنها تظهر فى رسومات كريج لهذا المشهد (انظر ملحوظة ٣٩) ويذكرها كريستوفر سانت جون فى مقاله.

٤١- فى ١٩٠٢ اشترى كريج كتب سياستيانو سرليو عن العمارة وبدأ فى دراستها. إن بنية خشبة المسرح المنحنية التى استخدمت فى المشهد الأخير من مسرحية بيت لحم كانت مستوحاة من تصميمات سرليو.

Martin Shaw, *Up to Now*, p. 37 -٤٢

Ellen Terry, *The Story of my life. Recollections and Reflections*, Hutchinson, London, 1908. p. 326. -٤٣

Martin Shaw, *Up to Now*, p. 36 -٤٤

٤٥- نشر هذا الخطاب فى عدد ٩ مايو من *Saturday Review*، يوم آخر عرض لمسرحية الفايتكجز.

Letter quoted in Ellen Terry's *Memoirs*, p.267 -٤٦

Ellen Terry, *The Story of my life*, p. 327 -٤٧ انظر:

٤٨- فكر جوردون كريج فى استخدام هذا التصميم مرة ثانية فى الفصل الخامس المشهد الأول من مسرحية إيسن/الدُّعُون فى ١٩٢٦.

Parsifal, by Richard Wagner, produced by Wicland Wagner, -٤٩
Bayreuth Festival, 1956.

Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, p. 359. -٥٠

E. Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*. p.249 -٥١

٥٢- اقتطفته چانيت ليبر - *Edward Gordon Craig, Designs for the Theatre*, Penguin Books, Harmondsworth, 1948, p.8.

٥٣- انظر: *Modern Society*, 30 May 1903, p. 950

٥٤- يظهر هذا الخطاب المؤرخ ٢ يونيو ١٩٠٣ فى *Ellen Terry and Bernard Shaw. A Correspondence*, edited by Christopher St John, Constable, London, 1931.

٥٥- *Ellen Terry, The Story of my Life*, p.327

(٥)

المنفى

بعد هذا الفشل التجارى كان لدى كريج فكرة ما عن أن ينضم إلى مارتن شو مرة ثانية لتقديم عروض فى الهواء الطلق لمسرحية قناع الحب. وأقيمت معارض قليلة لتصميمات للمناظر والملابس. وبعد عرضها على المسرح الإمبراطورى ذهبا إلى أدنبره Edinburg وجلاسجو Glasgow وليفربول Liverpool وباع قليلا من الرسومات أبقتة على وجه الحياة. وفى مايو ١٩٠٤ أعلن عن عزمه على فتح مدرسة لفن المسرح يسمى فيها للبحث للوصول إلى قوانين المسرح المناسبة وتتم إعادة تعليمها واختبارها عن طريق التجربة حتى يمكن إعدادتها إلى وضعها المحترم السابق كفن. لكن أحدا لم يهتم بهذه الفكرة وكان على كريج أن ينتظر عشر سنوات أخرى قبل أن ينفذها.

وظل يعمل، درس مجلدات سرليو Serlio أركيتتورا Architettura التى اشتراها حديثا. وقد حفزت خياله رسوماتها التوضيحية - الخطط وزوايا الارتفاع elevations ومشاهد المنظور perspective views. وفى صفحة ١٠ من الكتاب الأول كانت هناك بعض التصميمات لأعمدة كان قد استخدمها فى مسرحية ضجة كبرى على لا شيء. من هنا كسب قدرا كبيرا من الإلهام من سرليو وكثيرا ما أشار إلى هذه الكتب.

وكان يبدع أيضاً مسرحيات صامتة mime plays ويقوم بعمل المناظر لها. وحوالى ١٨٩٩ - ١٩٠٠ كان قد كتب فعلا الخطوط العريضة لعمل فى

الشخصية الرئيسية فيه هي بيروت Pierrot وخطط المسرحية بهذا Judas Play. كان الفصل الأول منها يدور في بستان كروم ينتمي إلى جنرال روماني والثاني في منزل مريم المجدلية Mary Magdalene بينما افتتح الفصل الثالث في المعبد ثم انتقل إلى جبل الزيتون Mount of Olive.

ومنذ ١٩٠٢ كان يعد عدداً من المسرحيات المقنعة Masques تعتبر رمزية في طابعها فيها رقصات وموسيقى ولعب بالخط والضوء واللون. كان من بينها The Masque of london والتي يذكرها مرات عديدة في كتاب نحو مسرح جديد Towards a New Theatre^(١) و The Masque of Lunatics وأكثر المجموعة أهمية The Masque of Hunger والتي كان لا يزال يعمل فيها في ١٩٠٤. كان هذا كله دراما رمزية allegorical ذات هدف إنساني عرف كريج روحها كما يلي:

كتبت مرة أو بالأحرى قمت بتركيب دراما اسمها 'الجوع' Hunger وضعت لها كثيراً من التصميمات. آمل أن أكمل هذه الدراما عندما تكون لي مدرستي وعمال ليساعدوني لأن إتمام عمل المسرح في المكتب خطأ يجب ألا أقع فيه. ثم بعد ذلك آمل أن أقدم عروضاً لها أمام جمهور قليل ومنتقى.

ليس لأنني أعتقد أن المسرح "للقلة" لكن هناك بعض المسرحيات وبعض العروض ليست للكثيرين. لا شيء يمكنه أن يجعلني أعدل أو أحطم هذه الدراما - لكن شيئاً لا يمكنه أن يقنعني أن من الصواب أن أعرضها لجمهور كبير ومختلط.

لأن من الخطأ أن نرى الفقراء والجائعين صورة من أنفسهم ومن شقائهم - لكن ليس من الخطأ تماماً أن نريها لقليل من الناس الذين ربما - إذا راوها مرة - أن يفعلوا شيئاً ليجعلوا الفقر أقل عمومية. إن أى قدر من الوعظ فى المسرح لن يكون أكثر فائدة على الإطلاق للإنسانية من الوعظ فى الشوارع - لأن الكلمات لا تشرح أبداً. لكن أن ترى شيئاً وكم تكون بعض الأشياء حزينة وكم تكون أشياء أخرى مرعبة - هو أمر مختلف تماماً. لقد أخذ صوت الجدل. فى درامتى تم وضع جوع الفقراء وجوع الأغنياء جنباً إلى جنب. ووقف الملك أو رجل الله معزولاً - ولا أحد يستطيع أن يعرف ماذا يشعر - كما كان الأمر دائماً و كما سيكون دائماً^(٢).

كان قصد كريج بدون شك هو أن يلحم weld كل الوسائل المختلفة للمتعبير المسرحى معاً فى عرض واحد متناسق فى تلك المسرحية المقنعة نقلاً لمفهوم هاجنر للـ Gesamtkunstwerk (المعمل الفنى الموحد). وفى نفس الوقت كان يعنى تقليداً بريطانياً قديماً هو المسرحيات المقنعة فى عصر النهضة Renaissance Masques والتي كانت فى زمن شكسبير - كما اعتبرها هو - "صنعت من أجل المسرح" فعلاً^(٣) (مع المهرجانات المسرحية التى تمثل فيها مشاهد من تاريخ بلد وتقام فى الهواء الطلق pageants) حيث إنها تؤلف لى تمثلاً ولا تكتب بواسطة الشعراء أو رجال الأدب ثم تعد للمسرح. وكان ما يؤكده كريج فى مسرحيات الأقنعة هذه هو وجود فن فى حد ذاته لا يدين بشئ للأدب أو على أية حال لا يستمد شيئاً من الأدب. وكانت مسرحيات الأقنعة هى إعلانته الأول عن المبادئ التى كان عليه أن يطورها قبل وقت طويل فى كتاب فن المسرح.

لكن لم يتم تنفيذ أى من هذه المشروعات فعلاً. فقد ظلت جميعها فى مرحلة الورق. ويبدو أن كريج قدر له أن يعمل فى عزلة - لم يقدم له العمون فى بلده هو. لقد شاهد عروض *The Masque of Love* والفايكجنز رجل أجنبى يدعى الكونت كسلر Count Kessler وهو راعى للفن والأدب كان قد إلتحق ببيلاط هيمار Weimar. وقد أوصله بكريج ويليام روزنشتاين William Rothenstein والذي كان قد تعرف على كسلر وشاركه حماسه لمسرحية الفايكجنز (كما أوضح هو بخطابه إلى مجلة *The Saturday Review*).

فى ١٩٠٢ دعى كسلر كريج للقدوم إلى هيمار وإخراج مسرحية على مسرح

Grand Ducal Theatre. وضع كريج شروطه وأسر إلى روزنشتاين:

"لقد جاملت خطاب طويل ممتع من الكونت كسلر - وأنا لا

أبدو قادراً أبداً على أن أبين له أننى متأكد أن زيارتى لهيمار

قد تنتهى فقط بموتى بعد تضيق وقت سار جداً.

أنا لا أستطيع أن أفضل شيئاً بصديقى مع الأدواق أو

الفرانقوفات والشمراء وقد ألقى بينهم ممثلة أو ممثلين.

لدى خبرة كبيرة بهذه الثقافات حول عرض مسرحى. إذا قدم

هو لى أو إذا قدم النواق عرضاً محدداً سأعطى سلطتها إجابة

محددة.

وكما أخبرته لا أستطيع أن أفضل شيئاً قبل قراءة المسرحية أولاً

- ثانياً، لا أستطيع أن أفضل شيئاً إلا إذا أكد لى أنه سيعطينى

السلطة الكاملة على المسرحية والممثلين والممثلات والمناظر

والملايس وكل التفاصيل فى المرض.

كما ترى يا عزيزى ويل will هذه هى الطريقة الوحيدة لأقوم
بالممل وربما يلقى بس الفرانكوف إلى الجحيم قبل أن يعطينى
السلطات الكاملة. إن شعراء وممثليه وممثلاته وحتى خيله
سيهبون لمحاربة الفكرة - وسكون هناك غمغمة من الاستقالة
وقد يفادر كل ممثل هيمار ذهبة واحدة إلى برلين^(٤).

لم تسفر فكرة فيمار هذه عن شيء. لكن كسلر تحدث عن كريج إلى أوتروبرام
Otto Brahm مدير مسرح لسينج Lessing Theatre ببرلين وبعد مقابلة فى تلك
المدينة طلب برام من كريج أن يأتى ويعمل فى مسرحه.

فى أغسطس من السنة التالية قال كريج للندن وداعا وسافر قاصداً ألمانيا
وزار برلين واستمر حتى فيمار حيث كان ضيف الكونت كسلر. بعد هذا كان
زياراته لبلده هو قليلة وعلى فترات متباعدة.

كسلر راعى الذوق المليم وأحد الرجال الذين خدموا المسرح الألماني أكثر
من غيرهم^(٥). سيفعل الآن أكثر من أى شخص آخر لكى يجعل أعمال كريج
معروفة فى ألمانيا ويساعده فى تنفيذ أفكاره وترويجها. ظل كريج دائماً حافظاً
للجميل بشدة للرجل الذى يصفه كما يلى: "كان صديقى نشيطاً بشكل عظيم.
كان يذهب طوال الوقت دون توقف هنا وهناك واضعاً مبلغاً من المال فى فرع من
فروع الفن بعد الآخر، الحفر على الخشب - التصوير - المسرح - النشر -
الطباعة - اختيار شكل الحروف وحجمها - صناعة الورق - الأدب - النعت -
الموسيقى - لم يترك شيئاً فى الفنون فلت منه^(٦)."

كانت هيمار بالنسبة لكريج تعنى فى المقام الأول جواً، دائرة شتية. وكانت تعنى أيضاً لقاء حاراً واستماعاً متعاطفاً ليس فقط لابن إيلين تيرى وتلميذ إريشج ولكن للفنان الذى وضع هذا التصميم أو ذاك لهاملت، لرجل المسرح الذى لا يعرف تقاليد المسرح الزائفة، وادعاءاته الفارغة للواقعية. وكانت تعنى صداقات جديدة ومقالات ممتعة من رجال مثل هنرى فان ده هلد Henry van de Velde وجوزيف هوفمان Joseph Hoffmann رائدى المعمار فى القرن العشرين. كان الأول فى ذلك الوقت يشغل موقع المستشار الفنى لفرانديوك هيمار وكان مدير معهد الفنون الزخرفية Institute of Decorative Arts منذ ١٩٠٢ بينما كان الأخير - والذى كان قد درس على يد أوتو فاغنر Otto Wagner أحد الدعاة الأوائل لفن وظهني نزعته عنه التراكمات الزخرفية - قد انتهى لتوه من إنشاء Weiner Werkstatte فى ١٩٠٥ كان سيصمم قصر ستوكليت Palais Stoclet فى بروكسل مجسداً الملامح المعمارية الجديدة - الأعمدة المرمرية الطويلة، المصابيح ذات الأشكال الهندسية والخطوط واضحة المعالم. كان الرجلان يميلان ضد "الفن الجديد" art nouveau بزخارفه وأرابيسكه arabesques وأنايبه المجدولة writhing coils ويحاولان أن يستبدلا بذلك الأسطح المستوية والحجم المكعب فى نفس اللحظة التى كان فيها كريج يحرر خشبة المسرح من أكوام زينته غير المنظمة. كان الاثنان يحاولان أن يقيما تجانساً كاملاً بين المعمار والأثاث والديكور فى نفس اللحظة التى كان كريج يضع فيها وحدة العرض المسرحى على أساس التجانس الكامل بين كل عناصر مكوناته. هكذا كان لدى فان ده هلد وهوفمان وكريج عدد من المبادئ الهامة المشتركة، المبادئ التى كانت وراء الثورات الجمالية التى ميزت السنوات المبكرة من القرن الحالى. ولا شك أن هوفمان وفان ده هلد لفتا نظر

كريج إلى قوة الإيحاء المتأصلة في التكوين المعماري المقصور على العناصر الهندسية البسيطة. وسواء تأثر بهما مباشرة أو لم يتأثر فإن الحقيقة هي أنه منذ ذلك الحين فصاعداً تميزت تصميماته للمناظر ببساطة هندسية متزايدة. وأصبح الديكور المسرحي على يديه شكلاً من المعمار.

وكان هناك نقاش كثير. كان يتم تبادل الآراء بهماس. وكان كريج في هيمار يعبر عن آرائه في فته نفسه وكان يصف لمعماري صغير السن موافق على هذه الآراء بعض مبادئه مثل أنه على فن المسرح أن يتكون من ثلاث أرباع حركة وربع واحد كلمات أو أن الرسام أو الشاعر أو الموسيقى أو المعماري لا يستطيعون أن يفعلوا شيئاً لمساعدة المسرح الذي يمكن أن ينقذه فقط رجال المسرح أنفسهم.

ذهب كريج الآن إلى برلين ليعمل في مسرحية *Venice Preserved* لأتواي Otway والتي أعدها الشاعر والكاتب الدرامي النمساوي هوجو فون هوفمانثال Hugo von Hofmannsthal. وقد رأى مسرحيات كثيرة - الأعماق السفلى *Lower Depths* لجوركي Gorki والكرا *Elektra* لهوفمانثال *Kabale und Liebe* لشيلر Schiller والكوميديا باللهجة العامية بعنوان *Einen Jux will er Sich machen* التي كتبها نستروي Nestroy وسالومي *Salome* لويلد Wilde والسيدة من البحر *Lady from the Sea* لإيسن ومسرحية *Alcalde de Zalamea* لكالدرون Calderon والتي أهتمته بحيوية المسرح الألماني وارتفاع مستوى ربرتواره والنقطة الأخيرة كان مقرباً بذكرها كمثال في مجالات أخرى^(٣).

وقد قام بعمل تحضيرى كبير فى مسرحية فينيسيا مصونة كما يتضح من الملاحظات والإسكتشات المدونة على هوامش نسخته الشخصية من المسرحية^(٨). وصمم عددا من المناظر والملابس (اللوحة ٧) بل وفى ٢٩ نوفمبر ذهب لزيارة هوفمنثال الذى كان يعيش بالقرب من فيينا. قام الشاعر ببعض التغييرات فى إعداداته ولكى يوفر لإنتاجها كل فرص النجاح أعطى كريج موافقة مطلقة Carte Blanche وكان قد سمع عن مواهبه تمتدح مدحا شديدا.

هكذا سار كل شيء على ما يرام لولا أن برام وكريج كانا على طرفى نقيض فى العقلية وفى النظر إلى الأمور. فقد بدأ برام حياته العملية كناقد أدبى وبعد أن أنشأ أنطوان Antoine المسرح الحر *Th tre Libre* فى باريس قلده برام بافتتاح مسرح Frei B hne فى برلين (١٨٨٩) لفرض وحيد هو تقديم المسرحيات الواقعية، كان عاجزاً عن فهم شكل من الفن المسرحى يستخدم الرمزية بدلاً من استهداف الدقة الفوتوغرافية - كان كريج يريد مسرحاً مختلفاً: "مستحيل"، "جهازاً ما مختلفاً" "مستحيلة" .. كان يريد أن يحدث بعض التغييرات فى الجزء العلوى من المسرح: "مستحيل" عندما أطلعوه على تصميم المنظر يتضمن فى العادة باباً عبر برام عن الدهشة لأنه لم يكن هناك باب يرى. أضاف كريج أن هناك طريق للدخول وطريق للخروج. قال برام: "نعم لكننى لا أرى مقبض باب ولا قفلاً. لا يمكن أن يكون لديك باب بدون مقبض". ولكى يسره أعلن كريج أنه نقل هذا المنظر خطأً خطأً من مخطوط إيطالى قديم. "أنا لم أرد أن يتخيل هذا المعجوز اللطيف باباً لكننى أردت - من خلال خياله - أن يرى أن ليست هناك ضرورة لباب ونجحت فقط عندما طمأنته بأنه صورة طبق الأصل لشىء حقيقى"^(٩).

بالنسبة لكريج لا يمكن أن تكون فينيسيا عند أتواى مجرد نسخة من مدينة تاريخية وجغرافية. لقد كان المكان setting الذى تصوره شاعر المسرحيته. لكن برام بعاطفته نحو الواقعية استدعى مصور مناظر ألماني قام بعمل تعديلات فى المنظر. وأرسل كريج - الذى اعتبر هذا إهانة وخيانة - خطاب احتجاج وشرح للصحافة نشر فى نفس الوقت فى برلين وميونخ Munich وهامبورج Hamburg وفرانكفورت وكولونى Cologne وليبزيج Leipzig وفيما درسدن Dresden وماجديبرج Magdeburg ونورمبرج Nuremberg وبرزلو Breslau.

وقد اختفت المسودة الإنجليزية لهذا الخطاب ولدينا فقط الترجمة الألمانية والتي ربما تمت بمساعدة الكونت كسلر وهى كالتالى:

أكون ممتاً لو سمحت لى بمكان فى عواميدك لأننى أريد أن أصبح بعض نقاط سوء فهم طفيفة نشأت فيما يتعلق بعلاقتى بمسرح لسنج. أولاً قيل إننى أتيت إلى ألمانيا لأصلح المسرح الألماني بصفة عامة ومسرح برلين بصفة خاصة. ولكن على الرغم من أننى دائماً استمتع أكثر بأصعب الأعمال أستطيع أن أطمئن أى شخص قد تسوؤه هذه الفكرة أنها أبعد ما تكون عن قصدى وأرى أنه إذا ارتكبت ألمانيا أخطاء فهى تخرج مصلحتها هى حقاً، أستطيع أن أسمى واحداً من مثل هؤلاء المصلحين من بين كثيرين من أصدقائى فى برلين لذا فلا حاجة لى أن أقول المزيد فى هذا الأمر.

ثانياً: من المفترض أننى جئت إلى هنا لأعمل مع دكتور برام فى مسرح لسنج لفترة غير محددة وأود أن يكون واضحاً أن عقدى مع دكتور برام انتهى فى ٢١

ديسمبر ١٩٠٤. صحيح حقا أنتى أثبت هنا من إنجلترا بناء على دعوة دكتور برام واتفقنا على أنتى سأخرج هاملت وأظن أن هاملت قد طردت بواسطة مسرحية لـ كاتب حديث مشهور. إن شكسبير فى قبره لا يستطيع أن يحسن بالضرورة. دعنا نأمل أنه يستمتع بالفكاهة فى ذلك على أية حال.

ثالثاً: يفترض عامة أنتى سأقدم على المسرح مسرحية هون هوفمان فبنيسيا مصبوتة. وهذا أيضاً ليس صحيحاً لأنه على الرغم من أنتى - وهذا بناء على رغبة الهر هون هوفمان الصريحة - كنت أتوقع أن أقود تدريبات هذه المسرحية كما كنت أفعل دائماً فى إنجلترا فى المسرحيات التى أقوم بتصميم مناظرها فقد روى من الأفضل فى اللحظة الأخيرة أن أقدم عرضاً من القطع الممزقة والرقع على أساس افتراض أن هذا يتفق أكثر مع المبادئ الفنية لمسرح لسنج.

والآن المرض المكون من قطع ممزقة ورقع هو عرض نظم طبقاً لآراء خمسة أو ستة أشخاص بدلاً من شخص واحد. إن له ميزات معينة على عرض يصممه رجل واحد قصد به أن يعطى انطباعاً بالوحدة. إنه يجعل العمل أسهل للرجل الواحد وأكثر ربحاً للآخرين. إنه يجعل العرض أكثر تكلفة للإدارة طبعاً لكن ذلك ليس من شأننا.

سيتم تنفيذ منظرين فقط فى هذه المسرحية من تصميماتى وأنا لست متأكداً من أنتى إذا حضرت عرضاً يمكنى التعرف عليهما. إن تصميم المنظر لا ينتهى عند تسليم الرسومات والموديل لكنه ينتهى فقط عندما يضيئه بنفسه الفنان الذى صمم المنظر ويوجه حركات الأشخاص والمجموعات التى تظهر على المسرح والذى يعتمد الصورة فى الغالب.

وللأسف مع ذلك، فإن المبادئ الفنية لمدير مسرح لسنج ليست هي نفس المبادئ التي كان يتبناها الإغريق والمصريون واليابانيون وقليل من أفضل مسارح أوروبا اليوم. لذلك فقد جعلوا من المستحيل أن أتم العمل الذي بدأت به.

لكن هدفي أن أقدم هاملت شكسبير بالألمانية خلال الأشهر الستة القادمة وأمل فيهما بعد أن أقدم عددا من روائع العصر الإليزابيثي Elizabethan مسرحيات شكسبير ومارلو Marlowe وفلتشر وشابمان Chapman وماسينجر Massinger وفورد Ford باللغة الإنجليزية.

لقد أثبت من بلد - منذ اعتزل هنرى إرهتج المسرح عملياً - تدهورت فيه كل مسارح لندن حتى أصبحت مكاتب محاسبة. إننى الآن فى بلد وجدت فيه حتى الآن مثالا واحداً فقط لهذا المسرح البغيض وأمل أن أستطيع حالاً أن أصنف كيف احتفظت ألمانيا بشكل رائع بمسرحها القديم وتخلق لنفسها مسرحاً فنياً نادراً.

المخلص

١٥٠. جوردون كريج

على الرغم من أن التعاون الزائف مع برام كان مخيفاً للأمل إلا أنه كانت له دروسه المفيدة، فعلى الرغم من الطريقة التي تم بها تغيير وتشويه عمله فإن الفنانين والجمهور الألمان قد أصبحوا الآن يكتشفون كريج كفنان. لقد أخبرهم هذا الخطاب الحاد باتجاهه وآرائه في المسرح وبدأت أفكاره في الانتشار. إلا أن ذلك بالنسبة له كان درساً مؤلماً جعله بالتأكيد أكثر شكاً وزاد من خوفه أن يخدع، أن يساء تقديم أعماله أو يتم تمزيقها وأصبح من الآن فصاعداً أكثر تشدداً معلياً شروطه رافضاً التنازلات ومفضلاً الانسحاب بدلاً من الاستسلام لإغراء الحلول الوسط.

السبب في أن كريج ألهم الكثير من هؤلاء الفنانين والمخرجين والمصممين وأنهم قلّدوه كثيراً بل وانتحلوا أعماله هو أن كتاباته كانت تقرأ على نطاق واسع وكانت تصميماته تدرس بعناية وعملت معارضه الكثير لنشر أفكاره. أفتتح كريج معرضه الأول في ألمانيا في معرض فريدمان وفير Friedmann & Weber Gallery في برلين في ٢ ديسمبر ١٩٠٤. وتضمن ستين عملاً منها تصميمات لأسيس وجالاتياو *The Masque of London* وضجة كبرى على لا شيء وهنرى الخامس *Henry V* والشايفكنجز *The Masque of Love* إلخ. وبعض الاستكشافات عن المناظر الطبيعية للريف الإنجليزي، وبعض الصور الشخصية portraits والرسوم التوضيحية. والمقدمة المهمة جداً للكتالوج موقعة باسم هارى جراف كسلر Harry Graf Kessler لأن كسلر كان هو صاحب فكرة تنظيم معرض وكان المعرض تحت رعايته هو نفسه. ويتقدمه كريج بهذه الطريقة فقد حدد موقع الفنان في المسرح الحديث مبيناً الخطوط العريضة التي تم التعبير عنها بعد ذلك بأشهر قليل في كتاب فن المسرح وقد أنهاهما بقوله:

"يلعب كريج بشكل قاطع أنه ينظر إلى مسرح القرن القادم على أنه سيلعب دوراً جديداً تماماً. إنه لا يحتقر الكاتب المسرحي لكنه يعترض على الطريقة التي يعتمد بها كل رجال المسرح - المديرون والممثلون ومصممو المناظر - على الكاتب المسرحي. إنه يرغب في استعادة المسرح كفن مستقل. لقد تعرف بوضوح على الشروط المطلوبة للفن المسرحي الخالص التي يطمناها الكثيرون. ويبدو أنه يجمع بينها في شخصه هو. إن الـ Gesamtkunstwerk التي فكر فاجنر أن يضعها على أساس الموسيقى والشعر سيماد خلقها، ربما، بواسطة كريج أو تحت تأثيره من التصوير والرقص والإيماءة"^(١٠).

لم يتحدد بشكل قاطع هل تطابقت هذه النتيجة بالضبط مع آراء كريج إلا بعد ذلك بأشهر عديدة. ولكن في تلك الأيام الأولى من ديسمبر ١٩٠٤ بدأ تركيز غريب على إحدى الكلمات التي يستخدمها كسلر - "الرقص"، ليس الباليه الكلاسيكي بخطواته المصنفة وتكنيكه الرائع. ففي مقدمته الكتالوج كريج يذكر كسلر راقصين أظهر عملهما إمكانية خلق فن مسرح مؤسس على قوة الخيال. كان هؤلاء هما لوى فولر Loie Fuller والذي كان الرمزيون يعجبون به والراقص الياباني سادا ياكو Sada Yacco. إلا أنه بعد أيام قليلة من افتتاح المعرض حدث شيء أثر بشكل حاسم على الحياة العملية لفنانين عظيمين واحتل مكاناً بارزاً في حوليات المسرح الأوروبي. قابل كريج إيزادورا دنكان Isadora Duncan^(١١). وكانت إيزادورا والتي كانت قد فتحت مدرستها للرقص في Grünewald توا - شخصية أسطورية. لقد جذبت وأسرت كل من قابلها. عندما رآها كريج لأول مرة كانت تقدم "عزفاً لشوبان" Chopin recital في قاعة

حفلات موسيقية ببرلين وقد تعرف في رقصها على فن يتصل بفنه هو عن قرب شديد - مثل أعلى شاركتها فيه . كان يغطى ظهر المسرح قليل من الستائر الرمادية معلقة بين أعمدة قصيرة، وكانت هناك سجادة رمادية وبيانو وشكل figure الراقصة التي وقفت ساكنة تماماً حتى - وقد جرفها إيقاع الموسيقى كما لو كان يجري وراءها . انطلقت في الحركة التي لم تكن استمراراً لـ "خطوات" راقصة أو لأشكال تقليدية. بُهر كريج وقد رأى ما تعرف عليه على أنه حركة خالصة، أحد المكونات الأساسية لفن المسرح كما تصوره.

وكان هذا بداية قصة حب وجد كلاهما فيها الإلهام، ويكتب لوني بو - Lugn Poe بمد اكتشاف إيزادورا دنكن - في مذكراته أن "جوردون كريج بلا شك مر في حياتها وترك عليها الطابع الذي لا يمحي من أصالته وقوته الفنية"^(١٢). ويكتب كريج نفسه في فهرسه Index عند تاريخ ١٩٠٥ "هذا العام وعام ١٩٠٦ شاهداني أصمم عددا من المناظر لمسرحيات نشرت صور القليل منها في كتاب نحو مسرح جديد . إنني أدين لصداقة وإلهام إيزادورا ببعض أفضل التصميمات في هاتين السنتين".

صحب كريج إيزادورا في عدد من جولاتها . ذهب معها إلى درسدن وهامبورج وموسكو وفرنكفورت وبروكسل وأنتويرب Antwerp وزوريخ وأمستردام في ١٩٠٥ وإلى ميونيخ وأمستردام في ١٩٠٦ وهكذا . ووضع رسومات واسكتشات لها نشر بعضها في ١٩٠٦ بواسطة إنسل فـرلاج Insel Verlag في مجموعة رسومات بعنوان "إيزادورا دنكن... ستة تصميمات حركة" مع نص مصاحب من وضع كريج أيضا .

وكانت شهرته طوال هذا الوقت تمتد وأفكاره عن المسرح تعرف عن طريق سلسلة من المعارض. وفي مارس ١٩٠٥ عرض عمله في دورسلدورف وفي إبريل في كولونيا Cologne وفي مايو في درسدن (في معرض أرنولد Galerie Ernest Arnold) وفي يونيو في ميونيخ في (Kunstverein) وفي لندن وفي أكتوبر في فيينا (في معرض Galerie H. Omiethke) وكان فنه ومبادئه قد بدأت تؤثر في المسرح الأوروبي.

عندما نشر كريج كتاباته النظرية الأولى كان في الثالثة والثلاثين وكان وراءه خبرة كبيرة. لقد كان ممثلاً ومخرجاً وكان قد صارع الظروف الصائفة في المسرح التجارى. وكان مضطراً للكفاح من أجل الآراء التى اعتقها بشكل لا يقبل التنازلات. داخل المسرح ناضل من أجل بث حياة جديدة فيه. ومن خارج المسرح انتقده وشرح ما كان خطأ فيه واقترح الطرق لتصحيحه ثم أبعد عينيه عن الوضع الراهن لينظر إلى المستقبل - نحو "مسرح المستقبل" والذي جعل من شخصه رسولا له.

ويلاحظ كريج في *الضهرس* أنه في سبتمبر ١٩٠٢ أى قبل عرض بيت لحم بثلاثة أشهر "أريد أن أكتب عن المسرح، تتزاحم الأفكار في رأسى فصألت أ.ت. كيف بالله أعلم كيف أكتب. لم تستطع القول لكها اقترحت "ابداً بالكتابة"^(١٤) وحالا بدأ كريج فعلا في ترتيب أفكاره ووضعها كما خطرت له على الورق. ومنذ ذلك الوقت فصاعداً لم يتوقف أبداً عن كتابة الملاحظات وكتابة المقالات والمذكرات. إنها تملأ الدفاتر والأوراق المفردة والمجلدات المسمكة التى تم

تجليدها خصيصاً له. وهو يعيد قراءتها في فترات ويقوم بعمل التصحيحات مضيفاً إليها ومراجعا إياها.

في ١٩٠٤ نشرت مجلة ألمانية هي Kurt und K nstler مقالة كريج بعنوان "Über Bühnenausstattung" ("عن الديكور المسرحي") قام فيها بهجوم عنيف على المناظر الواقعية ثم ذهب إلى مناقشة مسألة المناظر في مسرحيات شكسبير^(١٥). وكانت سنة ١٩٠٥ سنة مهمة بشكل بارز نشر كريج فيها كتاب فن المسرح *The Art of the Theatre*. بدأ يفكر ويكتب الملاحظات عن السوبر ماريونيت *ber - marionette* ووضع أولى خططه لمجلة دورية من شأنها أن تنشر أفكاره وتقود الحملة من أجل تغيير المسرح. وكانت معارض الفن الألمانية والنمساوية تعرض رسوماته بحماس بينما كان هو نفسه مسافراً حول أوروبا مع إيزادورا دنكن. وفي نفس الوقت كان يصمم بعض أهم مشروعاته المسرحية ويفكر في فته ويدرس أفضل الطرق لنشر آرائه والمساعدة في بث حياة جديدة في المسرح. وقد استغرق أسبوعاً فقط (٢٧ إبريل إلى ٤ مايو عندما كان في برلين) ليكتب كتاب صغيراً قدر له أن يكون ذا تأثير واسع - فن المسرح - وهو محادثة خيالية بين مخرج مسرحي وأحد مرتادي المسرح موضوعة في شكل يشبه محاورات أفلاطون *Platonic Dialogues*. في ٤ أغسطس نشرت ترجمة ألمانية لها بواسطة هيرمان سيمن *Herman Seeman* مع مقدمة كسلر لكنه لكتالوج فردمان ووير *Friedman&Weber* كمقدمة لها. وظهرت طبعة إنجليزية بتصدير كتبه جراهام روبرتسون *Graham Robertson* بعد ذلك (فوليس

S.L. Van Foulis (١٩٠٥) . وتبعتها على الفور ترجمة هولندية (س. ل. فان لوى J. C. de Vos Looy، ١٩٠٦) بثلاث مقدمات واحدة للممثل ج. سى. ده فوس J. C. de Vos Looy وواحدة للرسم جان سى فان لوى Jan C. Van Looy وواحدة للرسم والحفار م. ا. ج. بور M. A. J. Baur وظهرت طبعة روسية Szenischeskoe Iskustvo فى نفس الوقت تقريباً (سوفورين Suvorin، ١٩٠٦): هكذا وصل الكتاب إلى جمهور كبير فى أوروبا على الرغم من أنه كان على القراء الفرنسيين أن ينتظروا حتى ١٩٢٠ عندما نشر كجزء من المجلد الأكبر de l' Art du Théâtre^(١٧)

وفى كتابه الأول هذا ، بدأ كريج بتصحيح مفاهيم خاطئة متنوعة واسمة الانتشار عن المسرح. وأوضح أنه كان هناك ميل دائم للخلط بين الشعر الدرامى والدراما:

"لا يمكن لفن المسرح أن يتكون من المسرحية "المكتوبة" play لأن تلك عمل أدبى، ولا من التمثيل والذي كان ببساطة أحد العناصر". "... فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية وليس هو المناظر أو الرقص لكنه يتكون من جميع العناصر التى تتكون منها هذه الأشياء، الفعل المسرحى action والذي هو روح التمثيل نفسها والكلمات وهى جسم المسرحية والخط واللون واللذين هما قلب المنظر نفسه والإيقاع الذى هو جوهر الرقص نفسه"^(١٧). وأصبح هذا التعريف مشهوراً وكان يُستلطف ويناقش كثيراً. وهو يبين كم أن وجهة نظر كريج قريبة وفى نفس الوقت كم هى بعيدة عن وجهة نظر فاجنر. هى قريبة فيما يتعلق بأن كريج، مثل فاجنر، نظر إلى الوحدة كأمر حيوى للمرض المسرحى. ويعيدة لأن كريج - على خلاف فاجنر - لم يكن يحلم بفن ما متفوق ناتج عن الوحدة النشطة والعون

المتبادل بين العديد من الفنون المختلفة. لم يكن هناك شيء أبعد في أفكار كريج من فكرة أى نوع من الدمج بين الفنون^(١٨). إنه يتحدث عن الخط واللون وليس عن "التصوير" وعن "الكلمات" وليس عن الشعر والفعل والكلمات والخط واللون وهكذا هي ببساطة مواد ليس لها وجود فنى مستقل. فإذا كان أحدها أكثر قيمة من الباقين ربما كان هذا هو الفعل المسرحي action لأن فن المسرح "نوع من الفعل المسرحي - الحركة - الرقص" وليس - كما يفترض بشكل عام - من الكلام والأدب أو الشعر. هذه الكلمات هي كلمات يتميز بها مخترع المسرحيات المقنعة *The Masques*.

المقصود من العمل المسرحي أن تتم مشاهدته أكثر من سماعه. وهو ليس كاملاً حتى يقدم على المسرح. من هنا يكون أى عمل يبدو مكتملاً عندما نقرأه ليس عملاً للمسرح - بالمعنى الدقيق - لأنه ينتمى للأدب. - -

"المخرج:

هل تقصد أن تقول إنه كان يجب ألا تقدم مسرحية هاملت على المسرح؟

المخرج

المسرحي:

لأى غرض تكون إذا أجبت بـ "نعم"؟

ستظل هاملت تقدم على المسرح لبعض الوقت وواجب المفسرين أن يضعوا أفضل عملهم في خدمتها لكن، وكما قلت، لا يجب على المسرح أن يعتمد إلى الأبد على أن تكون هناك مسرحية لتقديمها، لكن عليه في الوقت المناسب أن يعرض أعمالاً تنتمي إلى فنه نفسه^(١٩).

عندما يأتى ذلك الوقت سيصعد المخرج المسرحى من كونه حرفياً إلى كونه
فناناً "وسيصبح فناً ساعتها معتمداً على نفسه"^(٣٠).

ولكى نفهم ما كان يقصد إليه كريج يجب أن ندرك أن كتاب فن المسرح جسد
فكرتين منفصلتين تماماً . في المقام الأول، الرغبة في التحسين القورى والممكن
تماماً في المستويات الفنية للإنتاج المسرحى - وهو تحسين يمكن أن يسهم فيه
المخرج المسرحى بقدر كبير من خلال دوره كمفسر . (لم يوحى كريج أبداً ولو
لحظة واحدة - كما أنهم كثيراً بأنه يفعل ذلك - بأن الإخراج المسرحى يمكن أن
يكون فناً في حد ذاته) وفي المقام الثانى، رؤية فن مسرحى مازال في المستقبل
البعيد . هاتان الفكرتان متصلتان بشكل لا انفصال فيه . لا يمكن أن تكون هناك
نهضة فنية حتى يتحسن وضع المخرج المسرحى .

وهذا يقود كريج إلى أن يصف المخرج المثالى للمسرح، أن يحدد وظيفته
وسلطاته وواجباته . والصورة التى يرسمها هي صورة مخرج مسرحية يبدو
وأينياس والفايكيجز .

هذا المخرج المسرحى هو شيء مختلف تماماً عن المدير - الممثل إذ يجب ألا
يكون أحسن ممثل في الفرقة لأن ساعتها لن يمكنه النظر إلى المرض نظرة
شاملة وسيكون في خطر تدعيم دوره الشخصى ربما عن غير وعى حتى يختل
التوازن . ولا يجب أن يكون رساماً أيضاً . لكن عليه أن يكون على إلمام تام بكل
شروع الفن المسرحى حتى يمكنه أن يشرف بكفاءة على تنفيذ آرائه ويقدم أية

نصيحة مطلوبة. إنه الحرفى "الأسطى" المسئول عن عماله، إنه رئيس العمال، قائد السفينة الذى يجب أن يطاع طاعة تامة: "دون نظام لا يمكن إتمام إنجاز متفوق". إن أفكار المخرج المسرحى فيما يتعلق باللون والإيقاع والحركة ستأتى إليه عند قراءته وإعادة قراءته للمسرحية. ولن تسيطر عليه إرشادات المؤلف المسرحية والتي تكون نافعة فقط للقراء. إن المسرحية وحدها هي التى تلهمه وتخبره ماذا يفعل. يجب ألا يترك أى شخص آخر، أى فنان أو مصور مناظر يصمم المناظر لأن مثل هذا التدخل من شأنه أن يدمر وحدة العرض. يجب عليه هو نفسه أن يصمم المناظر والملابس متقاربا الواقعية التفصيلية ومختاراً نظام ألوان يتمشى مع روح المسرحية. ويجب عليه تخطيط الإضاءة وعمل الترتيبات اللازمة لها:

"المفسر:

بأية طريقة يبدأ العمل؟ ما الذى يرشده فى واجبه بالنسبة لإضاءة المنظر والملابس التى تتحدث عنها؟

المخرج

المسرحى:

ماذا يرشده؟ المنظر والملابس والشعر والتزيين المسرحية. كل هذه الأشياء كما قلت لك أصبحت الآن فى انسجام، كل مع الآخر - الكل يسير بملازمة - ماذا يكون إذن أبسط من أن تستمر كلها بهذا الشكل وأن يكون المخرج الشخص الوحيد الذى يعرف كيف يحافظ على هذا الانسجام الذى بدأ هو فى خلقه؟^(١١).

أخيراً وليس آخراً يجب أن يتحكم المخرج بحزم فى التمثيل وإعطاء التعليمات للممثلين بالنسبة لكل حركة. هذا أيضاً ضرورى لمصلحة الوحدة. وكلما كان الممثلون أكثر تعلماً وذكاءً كلما كان الأمر أسهل.

كانت الوحدة هى أهم متطلبات كريج. هذا هو السبب فى أنه أعلن أن رجلاً واحداً يجب أن يكون مسئولاً عن كل جانب من العرض المسرحى ولماذا رأى أن إصلاح المسرح لا يمكن أن يكون جزئياً، أى أن يكون محدوداً بهذا الجانب الفنى أو ذاك لكنه يجب أن يكون كاملاً. لن يكون كافياً أن نحدث تغييرات فى المنظر أو فى التمثيل أو فى المعمار. يجب التعامل مع كل عنصر فى نفس الوقت ويجب أن تؤدى التجديدات المختلفة إلى "إصلاح المسرح كأداة"^(٣٣). بعد ذلك سيكون المخرج المسرحى هو المتحكم ويمكنه أن يكون "فنان المسرح". ساعتها ، كما يقول كريج متبثاً، سيستعيد فن المسرح مكانه الحقيقى وسيقف معتمداً على نفسه كفن خلاق ولن يظل بعد ذلك حرفة مفسدة"^(٣٣). وينتهى بقوله:

"..الآن سأخبركم من أية مادة سيخلق فنان المسرح فى المستقبل رواثمه. من الفعل *action* والنظر والصوت. أليس هذا بسيطاً جداً؟

وعندما أقول الفعل أعنى كلاً من الإيماءة والرقص، نثر وشعر الحركة.

وعندما أقول منظراً أعنى كل ما يأتى أمام العين مثل الإضاءة والملابس والديكور أيضاً.

وعندما أقول صوتاً أقصد الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة فى مواجهة الكلمة المقروءة لأن الكلمة المكتوبة لى يتم التحدث بها، والكلمة المكتوبة لى تقرأها شيئان مختلفان تماماً^(٧٦).

صدم هذا التقرير الصريح كثيراً من رجال المسرح بطريقة غير طبيعية لكن كريج كان يحاول أن يحزر المسرح من قبضة الأدب المستبدة، لقد فتح كتاب فن المسرح عصر المخرج المسرحى، ربما لا يكون هناك كثير من الرجال الذين يملكون القدرة على قيادة الممثلين وتصميم المناظر أيضاً لكن المخرج يمكن أن يكون ضماناً للوحدة فى كل ما يحدث على خشبة المسرح. إنه مسئول عن العرض بأكمله. ليس هناك شىء غير منطوق فى آراء كريج فى مسرح المستقبل إلا إذا أسوء فهمها لى أن الكاتب المسرحى لى له دور فيه. إنها تبدو معقولة تماماً عندما ندرك مبداء المرشد وهو أن المسرح يجب أن يعتمد على الفعل المتحد لكل عناصر العمل على خشبة المسرح. ساعتها سندرك أن كريج كان يبشر بمجرى أكثر تجارب المسرح الحديث تنوعاً، من التعبيرية إلى الملحمية عن طريق المجرد abstract. كان كريج يكتب وعيناه على المسرح كما كان فى وقته بحرفه crafts مقسمة بين حشد من الفنانين وفساد نظامه بشكل عام والانطباع غير المتوازن الذى خلقه الصراع من أجل السيادة بين الممثل ومصمم المناظر والكاتب المسرحى. فهو ينادى بفنان المسرح لأن مثل هذا الرجل فقط يمكنه أن يضع الأمور فى نصابها مرة ثانية. ولا لى حقيقة أن رجلاً واحداً هو المسئول عن النتيجة النهائية أنه لن يصبح هناك فريق عمل بعد الآن. وفى الحقيقة ورغم أن هذا قد يبدو متناقضاً فهو ضمان لعمل الفريق^(٧٧).

هكذا كان عام ١٩٠٥ فترة تفكير قام فيه كريج بعمل جرد للموقف، فبعد أن وضع مبادئه في كتاب فن المسرح وجد نفسه يقف في منتصف الطريق بين مسرح اليوم الذي يستطيع بل والذي يجب عليه أن يعلب دور المفسر ومسرح المستقبل المثالي الذي يجب الإسراع بقدمه، لم يكف أبداً عن العمل كمفسر. وفي بعض المناسبات عاد إلى المسرح لكنه رفض الكثير من العروض وركز أكثر وأكثر على مسرح المستقبل الذي كان لديه إحساس داخلي بقدمه. انهم بعض الناس، وقد فشلوا في فهم اتجاهه، بأنه مجرد حالم.

وكما رأينا كان كريج يرى أنه إذا كان على المسرح أن يصبح هنأ مرة ثانية يجب أن توضع كل عناصره في وحدة متجانسة. إذن ماذا عن الممثل؟ هو أيضاً يجب أن يطيع إرادة المخرج أستاذ العمل المسرحي. ويحتوي كتاب فن المسرح على فقرة غريبة في هذا الموضوع:

"المخرج:

لكن هل تطلب من هؤلاء الممثلين الأذكاء أن يصبحوا دمي تقريباً؟

المخرج

المسرحي:

سؤال حساس يتوقمه المرء من الممثل الذي لا يثق بقدراته الدمية حالياً هي عروس فقط، ممتعة بما فيه الكفاية لمرض المرائس. لكن بالنسبة للمسرح نحتاج إلى أكثر من دمية. لكن هذا هو الإحساس الذي يحسه بعض الممثلين في علاقتهم بالمخرج المسرحي. إنهم يشعرون أن خيوطهم تجذب ويكرهون ذلك ويظهرون أنهم يشعرون بالأذى - بالإهانة^(٣).

كان كريج من قبل ممثلاً. وقد عمل مع واحد من أعظم ممثلى جيله هو إيرفينج. ولقد تذكر عروضه هو لفرقة أوبرا بورسل . كيف أن الفرقة الهاوية كانت تتبع تعليماته طواعية وتذكر الممارك التى كان عليه أن يخوضها عند إخراجها /ثاينكنجز. ولقد عبر عن رأيه بأن الإصلاحات الضرورية يجب أن تتم فى نفس الوقت لذلك يجب تحديد وضع ووظيفة الممثل الآن. قبل مرور وقت طويل كان عليه أن يعبر عن آرائه فى هذا الموضوع فى "الممثل والسمير ماريونيت" The Actor and the Uber-marionette لكن هناك مخطوطات متنوعة لم تطبع تبين أن هذه المقالة كانت حصيلة تفكير سنوات عديدة. وفى إحدى مفكرات كريج هناك مادة مدونه فى حوالى تسع صفحات مؤرخة فى ٢١ مارس ١٩٠٥ تتناول عرائس الماريونيت وإمكاناتها وتفوقها على البشر، تلك المخلوقات من لحم ودم وأعصاب^(٣٧). إنها "أشياء خارقة للمادة" عرائس الماريونيت هذه، إنها لا تتجاوب مع التصفيق ولا تتأثر بانحسار أو تدفق العاطفة. إنها غير حية لكنها تقوم بالتمثيل represent. كان كريج لا يثق أصلاً بالجانب العاطفى الصريف من الفن معتبراً العاطفة مجرد جانب سطحي من الحياة لا يرتبط بحقائقها العميقة. كان كريج يضع الخطوط العريضة لمبادئه ملقياً نظرة سريعة على أفكار معينة. وفى مخطوط آخر^(٣٨) مؤرخ فى برلين ١٩٠٥ - ١٩٠٦ يفكر كريج فى إمكانية إنشاء مسرح من "السمير ماريونيت" لكنه لم يكن بعد قد صاغ عقيدته فى الموضوع والتى ستتشكل بالتدريج حتى اليوم التى نشرت فيه القناع مقاله الشهير وكون بعض القراء غير الجادين الانطباع بأن كريج يريد أن يطرد الممثلين من المسرح إلى الأبد.

وقد كشف فن المسرح عن كريج كمنظر لفن أراد أن يجده، وقد رحب به البعض كعمل عبقرى واعتبره البعض الآخر عملاً طوباويا utopian أو خطيرا لكنه كان أول كتاباته الجادة عن نظرية حرفة المسرح. كانت المعارض قد جعلت أسلوب عمله مبروهاً أصلاً والآن من شأن المطبوعات أن تمكنه من نشر آرائه وأن تعطى دفعة لتحول كامل فن المسرح. لم يكن من المصادفة على الإطلاق أنه فى نفس السنة التى شهدت نشر فن المسرح أن فكر فى مشروع جديد هو إنشاء مجلة يمكن من خلالها أن يؤثر فى المسرح ومن يعملون فيه - وهو سلاح يمكن أن يساعده فى تغيير الكتابة المسرحية والتمثيل والمناظر وحتى معمار خشبة المسرح. فى ذلك الوقت لم يبد أن أحداً يهتم بهذا الاقتراح. لقد تم رفضه على أنه آخر نزوة لمبقرية "مستحيلة". وفى أوائل ١٩٠٦ بدأ كريج البحث عن الدعم وعن ناشر مستقر لكن لم يكن هناك أمل. فلم يكن هناك أحد على استعداد أن يضع نقوداً فى مشروع بدأ أنه ليس فيه أمل للريح. لم يكن لدى كريج نفسه نقود لكنه لم ييأس ووضع خططه. إن مجلته ستكون لفن المسرح وستكون دورية للمخرجين والممثلين والممثلات ومصممي الديكور ومحبى المسرح. ويجب أن تطبع على ورق فخم. لقد كان يفكر أصلاً فى أى حروف مطبعية سيتم استخدامها وقرر أن كل طبعة (شهرية) يجب أن تحتوى على ستين رسماً توضيحياً. ما هى الموضوعات التى ستناولها؟ مسرح المستقبل طبعا، وبيرويت Bayreuth والماريونيت والمسرح الإغريقى وهكذا. من الذى سيشترك فى الكتابة؟ هو نفسه بالطبع وربما كوكلان Coquelin وماكس بيروم وف. ر. بنسون F.R.Benson^(٣٩) هل يجب عليه أن ينتظر حتى يجد ناشرا أو راعيا غنياً؟ لا. إنه سيكون الناشر

لنفسه. وفي ١٩٠٨ بدأت القناع *the Mask* حياتها الطويلة كأكبر مجلة مسرحية في القرن.

لم يقنع كريج بإعداد كتاباته النظرية الأولى. فبينما كان يفعل ذلك احتفظ بأنشطته الأخرى. وتمكس أعماله في الجرافيك والحفر وتصميمات المناظر الأفكار التي كان يضمها على الورق بينما كان عمله المكتوب موضعاً برسوماته. لذلك فلا عجب أنه في ١٩٠٥ - ١٩٠٦ وضع عدداً من المشروعات للمسرح يمكن بعضها آراءه في مسرح المستقبل بينما يظهر بعضها الآخر في دوره كمفسر. وتنتمي درجات السلم *The Steps* (١٩٠٥) إلى الفئة الأولى وينتمي تعاونه المقترح مع رينهاردت Reinhardt والعمل الذي قام به لالهيونورا ديوز إلى الفئة الثانية.

عندما عرضت صور من درجات السلم في معرض لتصميماته وموديلاته في مانشستر عام ١٩١٢ وصفها كريج في الكاتالوج ك: "أريمة تصميمات لدراما صنعتها اسمها درجات السلم. اسمها دراما لأن أفعالاً تتم على هذه الدرجات وليس لأن شيئاً يقال عنها. دع شخصاً يحكى بأكثر الكلمات كملاً كيف أن شخصاً صمد درجات السلم. هنا لا تخلق دراما أو تؤدي. الفارق بين الأدب والدراما بسيط، كما أنه عميق بنفوس القدر"^(٢٠).

تميز درجات السلم عن رفضه الصريح للأدب أو لأي شكل من الكلمات. في كتاب نحو مسرح جديد الذي نشر بعد ذلك بمقام يصف كريج أصل ومكونات ومراحل ما يسميه بالدراما الصامتة (في ممارسة للدراما الناطقة)^(٢١). وتبين التصميمات الأريمة (اللوحتان ٨ و ٩) مجموعة درجات السلم تمر في خط

مستقيم عبر خشبة المسرح بين حائطين مرتفعين وتؤدي إلى منصة بعيدة. وعلى درجات السلم أشكال بشرية موضوعة بشكل مختلف في كل تصميم، ومساحات من الضوء والظل. وليس أى من المناظر وصفيًا فكل منها يمثل "حالة نفسية" (تسمى "حالة نفسية أولى" و "حالة نفسية ثانية" وهكذا) يخلقها حضور أو التقاء أشخاص مختلفين - أطفال صفار، بنات وصبية، رجل وامرأة لكن الشخصية الرئيسية - البطل الحقيقي للدراما - والذي يبشر بتجارب المسرح "المجرد" هو مجموعات درجات السلم نفسها والتي هي عنصر درامي في حد ذاتها وليست مجرد عنصر من عناصر المنظر (كما هي في كثير من تصميمات كريج وكما استخدمت درجات السلم بواسطة جسنر Jessner في عرضه الشهير - على طريقة كريج - لمسرحية ويليام تل William Tell والتي تقوم كلية على أساس سلم staircase).

"لكن على الرغم من أن الرجل والمرأة يمتعانى إلى حد ما (هكذا كتب كريج عن "الحالة النفسية الثالثة") فدرجات السلم التي يتحركون فوقها هي التي تهزنى - الأشكال البشرية تسيطر على درجات السلم لفترة لكن درجات السلم مؤثرة طوال الوقت. أظن أنني يوماً ما سأقترب من سر هذه الأشياء وقد أخبركم أن من المثير جداً الاقتراب من مثل هذه الأسرار. فإذا ماتت كم ستبدو مضجرة، لكنها ترتطم بالحياة العظيمة أكثر من حياة الرجل - وأكثر من حياة المرأة"^(٣٦).

هكذا تكون رسومات درجات السلم تتمة sequel في حياة كريج العملية لتصميمه لمسرحية الوصول وهي البشير بدراسات معينة في الحركة قام بها في ١٩٠٦ وتلك التي قام بها في ١٩٠٧ محفورة ومصورة في المنظر Scene والتي

أعلن أنها تتجاوز فن المسرح^(٣). لكنها توضح اتجاهاً واحداً فقط من اتجاهات كثيرة كان يبحث فيها. وهي تعكس رغبته في أن يجعل المنظر يلعب دوراً نشيطاً في الدراما، أن يعطيها "حياة" معبرة.

وكانت المعارض والمطبوعات تحمل شهرة كريج إلى كل أنحاء ألمانيا. وكان من بين رجال المسرح في برلين رجل وقع تحت تأثيره وبدأ في استيعاب أفكاره. كان هذا هو ماكس رينهاردت Max Reinhardt الذي كان قد قابله عن طريق كسلر. إن رينهاردت لا يمكن ربطه بأي أسلوب أو اتجاه معين. فهو في تاريخ حرفة المسرح في القرن العشرين يمثل الانتقائية ecelecticism ماراً من الواقعية إلى الأسلبة ومن المسرح الصغير إلى الحلبة، من شكل خشبة المسرح التقليدية الإيطالية إلى سيرك شومان Schumann أو ميدان الكاتدرائية Cathedral Square في سالزبرج Salzburg. وكان مستعداً للتلقى متحمساً للتجربة، على استعداد ليحرب أي شيء مرة واحدة وأن يقبل أي اقتراح. وكان واحداً من أنشط المجرّبين في زمنه. وكان يدين لتدريبه كممثل لبرام والذي تخلص من واقعيته فيما بعد بالتدريب. وعندما نشر فن المسرح وكان قد استلم توأ إدارة مسرح Deutsches Theater وجاء مع مساعديه لزيارة كريج في ستوديو برلين الخاص بالأخير. لقد طرح أسئلة واستخدم عينيّه وحملت أعماله المستقبلية طابع هذا التأثير الذي استوعبه بهذه الطريقة. وكانت مسرحية حكاية الشتاء *Winter's Tale* والملك لير من بين أوائل ما أطلق عليها اسم العروض الكريجية Craigische (Craigish productions - Vorstellungen) بتبسيطها للعنصر البصري ومعمار منظرها ذي الأبعاد الثلاثة واستخدامها للإضاءة لإثارة الخيال. وعلى الرغم من

أن رينهاردت لم يكن مصمم مناظره فإنه كمخرج اقترب كثيراً من مفهوم كريج للمخرج المسرحي. لقد اتبع التقاليد المسرحية الألمانية وكان خليفة فرقة ميننجن Meinungen company على الرغم من أنه انفصل عن نوع حرقية المسرح التي كانوا يمثلونها.

في ١٩٠٥ دعى رينهاردت كريج ليخرج مسرحيات عديدة على مسرحه - مسرحية العاصفة وماكبث لشكسبير ومسرحية شو قيصرو و كليونياترا. ووضع كريج تصميمات كثيرة للمناظر لكن كان يطلب منه دائماً أن يغيرها.

في النهاية استسلم. كانت هذه هي بداية التاريخ الطويل لامتناعاته ورفضه. وفي بداية ١٩٠٦ أعاد مسودة العقد الذي كان رينهاردت قد أعطها له. ويحتوي مخطوط غير منشور عن نفس الفترة تحليلاً جديداً لأرائه فيما يتعلق بالوسيط الذي يناسب فن المسرح ويؤكد أنه لا يمكن أن يوجد عمل فني دون وحدة^(٣١). لقد شعر أن العرض المقترح لـ العاصفة لشكسبير سوف يفشل دون محاولة في أن يعكس نواياه لأنه لن تكون له اليد المطلقة اللازمة. ما كان يحتاجه هو مسرح له هو مع فرقته هو - كما قال بعد ذلك بسنوات في مقدمته لـ المسرح يتقدم *The Theatre Advancing*:

"طلب مني رينهاردت خمس أو ست مرات أن أدخل مسرحه الرائع وأخرج مسرحية كما أود أن أراها مقدمة. لم أفعل ذلك - ولن أفعل مثل هذا الشيء. ماذا، لن تخرج مسرحية كما تريد أن تخرج؟" بدا لي أنني أسمع هذه الصيحة يهدوء من فضلكم. لم أقل أبداً مثل هذا الهراء. قلت إنني لن أدخل مسرح رجل

آخر وأفضل ذلك. إننى سأفعل ذلك فقط فى مسرحى أنا. أهذا واضح؟ هل تعرف الأغنية القديمة التى تبدأ "هل تدخل ممرى Parlour" (٣٥).

بالإضافة إلى هذا، كان كريج فى ذلك الوقت يضع تصميم مسرحية درجات السلم وربما أحس أن إخراج شكسبير أو شو سيضعه فى حالة لا تتفق مع مسرح المستقبل المثالى التى كانت كل جهوده موجهة إليه فى ذلك الوقت.

إلا أنه وافق على أن يعمل لاليونورا ديوز والتي كان قد رآها تمثل فى لندن أثناء عمله هو على المسرح عندما كان فى الثامنة عشر أو التاسعة عشر. وفى ١٩٠٤ - ١٩٠٥ وبناء على اقتراح كسلر أرسلت تطلب منه أن يصمم المناظر لإعداد هوفمنثال لمسرحية سوفوكليس Sophocles ، (إلكترا Electra). ووضع كريج تصميمات عديدة (اللوحتان ١٠ و ١١) تمكس أكثر من مقارنة للموضوع. إلا أنها لم تتفد أبدا رغم عمل صور كثيرة من بعضها مرات عديدة مما أسهم بقدر غير صغير فى شهرته. وأكثرها جميعا شهرة يبيّن مدخلا ضخما يشبه الرواق المعمد portico فى منتصف مسرح البرتقال Theatre of Orange يعلو شاهقا فوق منصة تربطها درجات سلم ضخمة بمقدم خشبة المسرح. ويستخدم الضوء للتعبير عن المعمار عن طريق وضع الأسطح الساطعة والظليلة جنباً إلى جنب وتلقى على الحائط الخلفى ظللاً مكبرة بشكل ضخّم لشخصيتين على المسرح. ويعلق كريج على هذا:

"إن مدخلا متمسماً ومهيّباً - هكذا اعتقد فى أوقات كثيرة - يظل أفضل خلفية لأية تراجيديا - لكن عندما يخيرنى الأثرى، الذى يستمتع بالأيام الجافة

والمتربة التي خلت أن ضخامة ونيل الخط غير مهمين وأن خشية مسرح خشبية لطيفة صغيرة وبعض الستائر ذات النوق الرفيع ارتقاعها من ثمانية إلى عشرة أقدام ستؤدى الفرض. أنا على استعداد للموافقة على أنتى أحيانا أتعجب عما إذا كان هذه الأبواب الضخمة والأماكن المفتوحة، هذه الظلال واندلاعات الضوء هذه ليست فى غير موضعها.

طبعا يتوقف الأمر كله على ما إذا كنت قد جئت إلى المسرح من أجل الدراما أو من أجل المسرح.

إذا أتيت من أجل الدراما إذن دع الأمر كله حياً ليس فقط بالنسبة للمقل بل من خلال العين والأذن.

وإذا جئت من أجل المتعة الأدبية فالأفضل أن تأخذ أول قطار إلى منزلك وتعترف أنك ارتكبت خطأ كبيراً^(٣٦).

فى ١٩٠٦ جمعت إيزادورا دنكان بين كريج وديوز معا وتقرر أن يصمم مناظر مسرحية روزمرشولم لإيسن والتي كانت ديوز مستقدهما على مسرح Teatro della Pergola فى فلورنسا. وقد تركت إيزادورا - وهى مفسرة ماهرة ولبقة - تقريراً عن المناقشات بين الممثلة والفنان^(٣٧). لم يرق لكريج وصف إيسن للمنظر كحجرة جلوس قديمة الطراز مفروشة على نحو مريح. وكانت ديوز متلهفة على وجود "نافذة صغيرة". بعد أن عقد كريج العزم على أن يعمل دون إزعاج أغلق على نفسه الباب فى مسرح Teatro della Pergola مع علبه طلائه وبعض النساء

الإيطاليات المعجائز واللاتي جعلهن يخيطنون قطعة القماش الخيش بعضها مع بعض ولم تكن ديوز لتضع قدمها في المكان حتى ينتهي العمل. أخيراً جاء اليوم الذي أدخلوها فيه إلى أحد البنواريات boxes ورأت المستارة ترتفع عن المشهد الذي كان يفترض أن تلعب فيه دور ريكاوست:

آه كيف أستطيع أن أصف ما ظهر أمام أعيننا المدهشة والتي
ملأها ابتهاج غامر، هل تحدثت عن مميد مصري؟ لا، لم
يكشف مميد مصري أبداً من مثل هذا الجمال. ولا كاترينا
قوطية ولا قصير الأثني. لم أشهد مطلقاً صورة مثل هذا
الجمال. من خلال فضاضات زرقاء شاسعة ووحدات سماوية
متناخمة وخطوط متصاعدة وارتفاعات هائلة تتسحب نفس
المرء إلى ضوء هذه النافذة العظيمة والتي أظهرت ورامها،
ليس طريقاً صغيراً، ولكن الكون الذي لا حدود له. هل كانت
هذه هي حجرة المعيشة في روزمرشولم؟ لا أعرف ماذا يمكن
أن يكون رأى إيسن. ربما كان - فظماً كنا - مبهوراً، عاجزاً عن
الكلام^(٢٨).

وجهت ديوز حديثاً حماسياً إلى الممثلين:

"إن قدرتي هو الذي جعلني أعثر على هذا المبتدئ العظيم
جوردون كرويغ. الآن أنوي أن أقض بقية حياتي العملية
مكرسة نفسي فقط لأرى العالم عمله العظيم.. فقط من خلال
جوردون كرويغ سنجد لأنفسنا نحن للممثلين النساء مخرجاً من
هذه البشاعة، هذه القبرة التي هي مسرح اليوم"^(٢٩).

كان من المؤكد أن يبدو تصميم كريج شاذاً لهؤلاء الذين شعروا أن روزمرشولم رغم طابعها الرمزي كان تتطلب منظرًا واقعيًا . ويسبب توقعه لاحتجاجاتهم كتب في البروجرام:

" لم تكن كرامية إيسن اللعوظة للواقعية أكثر وضوحا منها هي مسرحيته روزمرشولم والأشباح".

الكلمات هي كلمات الواقع الفعلى لكن مغزى الكلمات يتعدى ذلك - هناك الانطباع القوى لقوى غير مرئية تطبق على المكان: فنحن نسمع باستمرار النغمة التى تستمر طويلاً لبوق الموت.

إنها تسمع فى البداية وتختلط بالصيحات قرب النهاية.

هنا وهناك يسرع شكل figure الحياة - وهو ليس فقط شكلاً فوتوغرافياً صغيراً لريبيكاوست - ليس حتى شكلاً لامرأة - ولكن الشكل نفسه للحياة ذاتها. وطوال الوقت نسمع الكريشندو الناعم لبوق الموت مع اقتراب النافخ فى البوق.

لذلك هؤلاء الذين يستمدون لخدمة إيسن، للمساعدة فى العمل فى مسرحية يجب ألا يملوا وهم فى حالة مزاجية فوتوغرافية. يجب أن يتناول الجميع العمل كثنائين.

لقد أعلنت الواقعية منذ زمن طويل عن نفسها كأداة حقيرة للإشارة إلى أشياء عن الحياة والموت وهما الموضوعان اللذان يهمان الأساتذة. الواقعية هى مجرد عرض *exposure* بينما الفن كشف *revelation* لذلك فى تناولى لهذه المسرحية حاولت أن اتقضى الواقعية كلها.

إننا لسنا فى بيت فى القرن التاسع عشر أو العشرين بناء هذا /المعماري أو
ذاك البناء العظيم ويمتلئ بالأثاث على الطراز الاسكنديناوى. ليست هذه هى
الحالة النفسية التى يطلب منا إيسن أن نكون عليها، دعنا نترك الفترة الزمنية
ودقة التفاصيل للمتاحف ولحالات بيع التحف.

دعنا نترك عقولنا فى غرفة حفظ المعاطف مع مظلاتنا وقبعاتنا. نريد هنا
إحاسيسنا المرهفة فقط، الجزء الحر هينا - إننا فى روز مرشولم، بيت الأشباح.
ثم فكروا فى عدم أهمية المادة custom والملابس - تذكروا فقط اللون الذى
يتدفق فى عروق الحياة - أحمر أو رماديا كما تريده الشمس أو القمر أن يكون،
داكنا أو فاتحا كما نريد.

لذلك انظروا إلى ما هو أمامكم بأعينكم وليس من خلال ثقب القفل أو
منظار الأويرا لأن ساعتها لن تروا شيئاً.

ثم إنكم لن تروا الشكل الجليل والملمم الذى يمر أمامكم ولن تشعروا بنار
القوى باعثة الحياة التى تقف أمامكم ولن تدركوا على الإطلاق سبب وجود الأمر
كله. لكن كفوا عن أن تصبحوا فضوليين - القوا بالهم بعيدا وادخلوا فى ممارسة
هذا الأمر كما لو أنكم فى احتفال دينى قديم وساعتها ربما تدركون قيمة الروح
التي تتحرك أمامكم بصفحتها ريكاوست.

هل تعتقد أنك ترى صورة حزينة وكئيبة أمامك؟ انظر ثانية. ستجد منظرأ
مبهجا بشكل مدهش.

سترى الحياة كما تمثلها ريكاست، الإرادة في الفعل حرة حتى النهاية. هذا في حد ذاته إلهام بلا حدود.

سترى حمقى يحيطون بشكل الحياة هذا، حمقى إما جبناء، أو محتالون، أى أمثلة مشوهة من الكائنات الحية living beings لكنها ليست مخلوقات living creatures.

ستسمع هؤلاء الحمقى والمحتالين والجبناء وهم يتحدثون ويأملون في اصطلياد الحياة، وتقييدها والتحكم فيها - وسترى الحياة منتصرة والحقاقة مدمرة.

أنا لا أعرف أين - باستثناء عند إيسن - نستطيع أن نجد اليوم مثل هذا الولاء للعقيدة القديمة أو مثل هذا الداعية من أجل فردية الشعلة flame.

هكذا يمكن أن يمثل إيسن ويقدم على المسرح لكي يجلّوه تافها وحقيرا. ولهذا يجب علينا أن نتذكر دائما قدرتنا الفنية artistry وننسى ميلنا الطبيعي نحو التصوير الفوتوغرافي. يجب علينا من أجل هذا الشاعر الجديد أن نعيد تشكيل مسرح جديد.

وهذا هو أبسط شيء في العالم - لأن الأسباب متعددة ولا يمكن تدمير الإرادة في إعادة الصياغة.

لذلك من الممكن الآن أن نعلن أن ميلاد المسرح الجديد وقته الجديد قد بدأ^(١٠).

كان جمهور ليلة الافتتاح متحمساً وكان الممثل الإيطالى العظيم سالفينى Salvini من بين هؤلاء الذين قادوا التصفيق وأعلنت ديوز وكريج فى نشوتهما المشتركة عن نيتهما فى العمل معا مرة ثانية. "يجب عليك أن تضع لى تصميمات جديدة لمسرحية السيدة من البحر *The Lady from the Sea* وبوركمان *Borkmann* وكيلوياترا وغادة الكاميليا وكذلك مسرحيات ريبيرتوارى" ^(١١).

وبدا كريج العمل فى مسرحية السيدة من البحر لكنه تلقى تلفرافاً فى يوم من الأيام: "تقدم مسرحية روزمرشولم فى نيس Nice. المنظر غير مناسب. احضر حالا. عندما وصل وجد أنه بسبب أن خشبة مسرح الكازينو فى نيس كانت صغيرة جدا فقد اختصرت المناظر التى قام بتصميمها مما أفسد التناسب الذى تدين له المناظر بقوتها الدرامية. وانفجر فى ثورة غضب وانتهت فكرة المزيد من التعاون مع ديوز بكاملها. وردت على غضبه بملحوظة: "الذى فعلوه بالمنظر الذى صممته فعلوه لسنوات ببنى" ^(١٢).

فى ١٩٠٦ عندما انفرد بشدة المسرح الإيطالى فى الواقعية الأكاديمية كانت مسرحية روزمرشولم تمثل بالتأكيد إنجازا استثنائيا ولكن بعد واقعة نيس كان كريج ميالا إلى أن يضمها إلى جانب ما كان قد حدث حول مسرحية فينيسيا مصونة. لقد أحس أنهم خانوه مرة ثانية وأن عمله تم تخريبه وأن فنه أهين. لقد كانت مسرحية روزمرشولم بمثابة حجة أخرى تؤيد إيمانه الراسخ بأنه يجب أن يكون هو المتحكم الوحيد فى أى عرض مسرحى يقدمه.

إلا أن عمله في البرجولا أكبر بكثير من كونه حدثاً قصيراً في حياته الفنية لأنه كشف إيطاليا أمامه، إيطاليا التي عرفها فقط من الصور في المعرض الوطني National Gallery . لقد رأى معمار عصر النهضة بعينه كما كان بدلاً من رؤيته في صور صغيرة مؤسلة وسماء توسكان Tuscan الصافية فوقه . كانت لديه فرصة قليلة لاستيعاب جو فلورنسا Florentine atmosphere لأنه قضى وقته في المسرح يعمل بنشاط، محموم في مناظر مسرحية روزمر شولم . لكن في فبراير ١٩٠٧ عاد إلى فلورنسا المدينة التي كان لكل مبنى فيها تاريخه وكل شارع تقاليده وكان كل دكان shop خشبة مسرح - مدينة وفق هواه هو حيث بدت التفرقة بين المسرح والحياة الفعلية غير موجودة، إن كريج يتوقف عند هذه النقطة في مذكراته التي لم يكملها:

العاشر من فبراير. فلورنسا . وحيدة .

وحيدة تجلس البومة البيضاء تسخن حواسها الخمس في برج الجريس^(١٣) .

هوامش

- ١- *Towards a New Theatre* ، انظر مرجع سابق الصفحتان ١٩ و ٢٨.
- ٢- *On the Art of the Theatre* ، ملحوظة على اللوحة المواجهة لصفحة ٢٦٢ (ليس في the Mercury Books edition)
- ٣- "*On the Art of the Theatre*" مرجع سابق، ص ١٤٢.
- ٤- اقتطفه William Rothenstein ، vol.2, p.55 ، *Men and Memories*
- ٥- *On the Art of the Theatre* ، مواجهة لصفحة ١٣٦ . مقتطف من ملحوظة عن التصميم لـسرحية هاملت الفصل الأول المشهد الرابع والذي أخذه كريج معه إلى ألمانيا في ١٩٠٤ عندما زار هيمار للمرة الأولى بناء على دعوة الكونت كسلر (the Mercury Books edition) ليس في
- ٦- *Woodcuts and some Words* ، مرجع سابق، ص ٣٧.
- ٧- انظر *The Energy of the German Theatre* . هذه المقالة بتوقيع جورج نورمان أحد أسماء كريج المستعارة.
- ٨- هذه المادة في The Gordon Craig Collection at the Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٩- انظر *Towards a New Theatre*, pp. 29-31 .

١٠- Harry Kessler, 'Edward Gordon Craig's Entwürfe für Theater- Dekorationen und Kostüme' , in Katalog über verschied. Entwürfe für scenen und Kostüme für das Theater und einige Zeichnungen englischer Landscenen von Edward Gordon Craig (Friedmann und Weber, Berlin W., December 1904).

١١- نسخة إيزادورا دنكن من لقاءهما منشورة في *My life*, Gollancz, London 1928, pp. 193- 211. ينكر كريج دقة هذا التقرير ويشكك حتى في إذا ما كانت إيزادورا هي التي كتبه فعلاً (ظهر الكتاب بعد موتها المأساوي بوقت قصير). عن موضوع المقابلة انظر *Index to the Story of my Days*, مرجع سابق ص ٢٥٦ وما بعدها ومقال كريج "ذكريات عن إيزادورا دنكن في *The listener* - ٥ يونيو ١٩٥٢ - الصفحتان ٩١٢-١٤.

١٢- Luguè-Poe, *La Parade III, Sous les étoiles, souvenirs de théâtre* (1902 - 1912), Gallimard, Paris, 1933, p. 239.

١٣- *Index to the Story of my Days*, مرجع سابق، ص ٣٨٠.

١٤- نفس المرجع ص ٢٤٢.

'Über Bühnenausstattung', in Kunst und Künstler, Jahrgang III, -١٥
Heft II, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1904.

١٦- يُنصح في هذه النقطة، حيث إن كثيراً ما تحدث أخطاء في هذا الموضوع، أن نشرح أن كتاب فن المسرح وكتاب فن المسرح كتابان مختلفان. كتاب فن المسرح هو عنوان "الحوار الأول" المنشور في ١٩٠٥ والحوار الثاني، الذي نشر لأول مرة في القناع، المجلد ٢ رقم ٧٠٩، يناير ١٩١٠- ص ١٠٥-٢٦.

في فن المسرح نشر لأول مرة في لندن في ١٩١١ وهو مجموعة مهمة من المقالات تضم بالإضافة إلى الحوارين المذكورين بأعلى عدداً من المقالات المعاد طبعها من القناع.

١٧- *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق ص ١٢٨.

١٨- بعد ذلك بسنتين في مقال "الممثل والسيور ماريونيت" يتخذ كريج موقفاً صارماً ضد *The Gesamtkunstwerk* قائلاً: "كيف يمكن أن تتجمع كل الفنون وتكون فناً واحداً، يمكن أن تقدم فقط نكتة واحدة - مسرحاً واحداً.. إنك لا تستطيع أن تدمج (الفنون) وتصرخ قائلاً إنك خلقت فناً واحداً. (*On the Art of The Theatre*, p. 73).

١٩- *On the Art of the Theatre*, p. 144.

٢٠- نفس المرجع، ص ١٤٨.

٢١- نفس المرجع، ص ١٦١ .

٢٢- نفس المرجع، ص ١٧٦ .

٢٣- نفس المرجع، ص ١٧٨ .

٢٤- نفس المرجع، ص ١٨٠ - ١٨١ .

٢٥- كانت لدى الفرصة لأذكر *The Art of the Theatre, the Second Dialogue*، الذى كتبه كريج فى ١٩٠٩ والذى نشره فى القناع ١٩١٠. وهذا يختلف فى طابعه عن "The First Dialogue" والذى يهتم بصورة خاصة أكثر بالنواحي العملية فى المسرح. بصفة خاصة، يصف كريج تنظيم مسرح ستانيسلافسكى ويعبر عن رأيه أن على إنجلترا أن يكون لها مسرح قوى وليس "مسرح مجتمع" وقبل كل شيء "كلية" لفن المسرح تضم مسرحين، أحدهما مفتوح والثانى ذو سقف - ومعمل تجريبي حيث "سيتم اختبار كل نظرية ويتم تسجيل النتائج" - وهذا - كما قال - يجب أن يلقى "دعماً عملياً من الدولة". (انظر *On the Art of the Theatre*, pp. 217, 239 - 40, 245).

٢٦- *On the Art of the Theatre*, p. 168.

٢٧- - Manuscript: '1904, Germany, Berlin, Weimar' 1905 Weimar'

Gordon Craig's private collection.

Manuscript: 'Über-Marions. - Berlin 1905 - 1906, Gordon-٢٨
Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٢٩- انظر المخطوط المتعلق بأعلى.

Catalogue of an Exhibition of Drawings and Models for -٢٠
Hamlet, Macbeth, The Vikings and Other plays: by Edward Gordon
Craig - City of Manchester Art Gallery, November 1912, No. 162.
Design for a stage scene and Movement *The Steps* (reproduction, p.21.

٢١- انظر: *Towards a New Theatre*, pp. 41- 7, حيث تظهر التصميمات
الأريمة لدرجات السلم.

Towards a New Theatre, p. 45. -٢٢

Catalogue of Etchings, being Designs for Motion, by انظر: ٢٣
Gordon Craig, Florence, 1908, p. 10.

٢٤- ملاحظات على المخطوط ترجع إلى ٢٤ يناير ١٩٠٦ في 1904
Germany, Berlin, Weimar, 1905 Weimar' in Gordon Craig's private
collection.

The Theatre Advancing, Constable, London, 1921, p. Ixxxiv. -٢٥

٣٦- *On the Art of the Theatre*, عنوان اللوحة المواجهة لصفحة 1911 ,
(the Mercury Books edition) ليس في طبعة ١٩١١.

٣٧- انظر *See Isadora Duncan, My Life*, pp. 212 ff.

٣٨- نفس المرجع ص ٢١٧.

٣٩- نفس المرجع ص ٢١٨.

٤٠- برنامج لـ *Rosmersholm*, Teatro della Pergola, Firenze.

٤١- اقتطفه كريج من مقال 'On Signora
Dus', *Life and Letters*, London, September, 1928.

٤٢- مذكورة أرسلت إلى كريج (1907). Gordon
the Hôtel du Rhin, Nice.
Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٤٣- *E.Gordon Craig, Index to the Story of my Days*, p. 300.

(٦)

القناع والسوير ماريونيت

عند وصف حياة كريج العملية وأعماله يجب على المرء أن يحذر من رسم صورة ثابتة له. لم يكن كريج أبداً صاحب نظريات جامدة. صحيح أنه منذ تخلص من تأثير الليسيوم عليه ظل في هجوم ضار لا يهدأ على الواقعية في المسرح، هجوم لا يتوقف على كل شيء يعط من قدر فن المسرح. لكنه كان مهتماً قبل كل شيء بطموحات ممينة وبالبعث والتجربة. كان عمله موجهاً نحو تحقيق طموحاته وكان بحثه يرشده حتى لو بدأ في بعض الأحيان أنه غارق في الأحلام. كان دائماً يخطط لتصنورات في المستقبل لأن عمله اتخذ شكل الخطط. لم يحاول أبداً أن يفرض مفاهيمه على إطار موجود لأن هذا قد يعنى تشويهها أو تحريفها. لقد حاول فقط إيجاد الوسائل التي تنفذها.

ومن ١٩٠٧ إلى ١٩١٤ تقدم بثبات على جميع الجهات - في أبحاثه العلمية وفي اختياره للنظريات وفي عمله التجريبي وفي تطبيق ونشر آرائه. كانت قاعدته إيطاليا على الرغم من وجوده أحياناً في لندن أو باريس أو موسكو. ظلت فلورنسا مقره الرئيسي. هناك كتب الممثل والسوير ماريونيت *The Actor and the Uber - marionette* وصمم ستائرة وقام بالتجريب في نماذج خشبة المسرح ونشر القناع *The Mask* ووضع تصميماته لمسرحية هاملت وهناك فتح مدرسته. ففي وقت مبكر في سبتمبر ١٩٠٨ استأجر ستوديو مثالياً *The Arena Goldoni*

وهو مسرح مفتوح على الطريقة الرومانية Roman بنى فى بداية القرن التاسع عشر فى موقع لمعد قديم. وأصبح هذا ليس فقط الاستوديو الخاص به ولكنه ورشته ومكاتب القناع و - فى الوقت المناسب - مبنى مدرسته.

كانت هذه هى أكثر فترات حياته العملية إنتاجاً على الرغم من أن المرء قد لا يظن ذلك على أساس الأعمال التى جعلها معروفة للجميع. خلال السنين المبيع هذه أخرج مسرحية واحدة فقط هى هاملت التى قدمت على مسرح الفن بموسكو وهذه - وقد كانت مهمة بلا شك، أثارت جدلاً شرساً ولاقت سوء فهم كبير. لا يمتنى هذا أنه قرر بصفة نهائية أن يرفض كل عرض يمرض عليه ولا يعنى أن المروض عليه كانت قليلة. لقد كان تأثره يتزايد فى ثبات. وكانت أفكاره آخذة فى الانتشار فى أنحاء أوروبا. ويمكن تأليف كتاب كامل فى موضوع الخطل التى لم تسفر عن شيء - المفاوضات التى كانت تبدأ لتقطع والمقود التى مزقت أو الأعمال التى توقفت أو رفضت. كلها ساعدت فى جملة شخصية أسطورية. يجب أن نبالغ فى تقدير أهمية مثل هذه الأمور كما لا يجب أيضاً أن نتفاضى عنها لأنها تساعد فى بناء صورة للرجل.

فى ١٩٠٧ كان كريج يعمل فى فكرة باليه، النفس البشرية *Psyche* وضع له عدداً من الرسومات بعضها موجود الآن فى المكتبة القومية *nationalbiblisthek* فى فيينا (اللوحة ١١أ). وهى تبين ستائر ضخمة وفضاءات عريضة يكتسحها الضوء والظل وأشكالاً بشرية تلمحها لحظة الحركة تقريباً. ليست هذه - بالمعنى الصارم - تصميمات لتناظر لكنها بالأحرى صور مسرحية، استكشاث للمخرج وتقسيم الرقصات. أطلع الكونت كسلر ديا جيليف *Diaghilev* على المشروع

فوجد أنه جريئ أكثر مما ينبغي. كانت رؤية كريج الشاعمة شيئاً مختلفاً تماماً عن فن الكتب المصورة لباكست Bakst وبنوا Benois ولم تكن للحركات الدرامية التي كانت في ذهنه علاقة بأسلوب الرقصات عند أساتذة الباليه الروس. كان فن كريج على الطرف النقيض للمغامرات الزخرفية لباليه الروس.

في ١٩٠٨ تقدم إليه رينهارت مرة ثانية باقتراح أن يضع تصميمات المناظر لمسرحية الملك لير على مسرح Deutsches Theater^(١) استغرق كريج أسبوعاً لوضع استكشافاته. إلا أن رينهارت مرة ثانية طلب تغييرات ورفض طلبه. وبدلاً من الاعتراف بالهزيمة طلب من كريج - بناءً على ذلك - أن يخرج الأورستيا Oresteia ثم أوديب Oedipus لسوفوكليس Sophocles من إعداد هوفمان ناثال لكن الأمر لم يسفر عن شيء وفشلت المفاوضات. لم يرضى أن يتنازل هكذا جاء في الملحوظة في سيرة حياة كريج التي ظهرت بعد ذلك بسنوات قليلة في كتاب "مسرح حي" A Living Theatre^(٢).

دعى كريج إلى هولنده ليخرج عرضاً لمسرحية كل إنسان Everyman لكن هذا أيضاً لم يسفر عن شيء. ثم تلا ذلك مهزلة جادة Solemn Farce. منذ مسرحية ضجة كبيرة على لا شيء Much Ado About Nothing لم يشترك في أي عمل على مسارج لندن سواء كمخرج أو كمصمم مناظر. لكن الدوائر المسرحية الرسمية في بلده كانت قد بدأت أخيراً تدرك أنه لم يكن ابن إيلين تييري فقط لكنه فنان له سمعة أوروبية. وفي ١٩٠٨ طلب منه هيريت بيروم Herbert Beerbohm أن يصمم المناظر لمسرحية ماكبث Macbeth^(٣). وعلى الرغم من أن كريج لم تكن لديه عادة أن يقتصر عمله على تصميم المناظر لعرض

مسرحى وافق لأنه رأى أن ذلك قد يساعده فى الحصول على المال من أجل
القناع. وقام بعمل رسومات طبع بعض منها بعد ذلك فى كتاب 'نحو مسرح
جديد' *Towards a New Theatre* وقام بإعداد الموديلات. هذه المرة كان راسم
مناظر إنجليزى هو جوزيف هاركر Joseph Harker هو الذى أقتنع ترى Tree بأن
التصميمات لم تكن عملية وألقى العقد. أثارت هذه الحادثة جدلاً أريق فيه شلال
من الحبر وأمسك خصوم كريج ببعض رسوماته وخاصة تلك المتعلقة بمسرحية
ماكبيث وأعلنوا أنها لا تصلح للاستخدام، إن الأشكال figures الدقيقة لم تكن
تناسب مع الحواظ العالية جداً وأن من الواضح أنه ليس هناك مسرح كبير بما
فيه الكفاية للمناظر بهذا الحجم.

من هذا كان يمكن القفز بسهولة إلى نتيجة أن كريج لم يكن إلا حالمًا - وهى
قفزة تمت فى لهفة قام بها مصمم المناظر الأمريكى والمؤرخ المسرحى لى
سيمونسون Lee Simonson وهو ممن ينتقصون من قدر كريج بضراوة على
الرغم من ثاقته المتحمس على أدولف آيبيا Adolphe Appia⁽¹⁾. ولمسوء حظ لى
سيمونسون أن أثبت كريج بمروضة المسرحية فى لندن وموسكو أنه قادر تمامًا
على أن يأخذ فى الاعتبار متطلبات خشبة المسرح وأن يطوِّع نفسه للمسارح كما
كانت فى ذلك الوقت حتى لو كان يريد شيئًا مختلفًا. وبالصدفة أجاب على
سيمونسون قبل ذلك بوقت طويل فى "حوار بين مخرج مسرحى وفتان مسرحى"
الذى كتبه فى ١٩١٠ ونشره فى كتاب المسرح يتقدم *The Theatre Advancing*:

الخبرج:

حقاً، إنك تنظر إلى الأمور بطريقة غريبة، انزل الآن إلى الأرض
واخبرنى كيف يمكننا أن ننفذ تصميمك على خشبة المسرح.

الفنان:

لا نستطيع. لقد قلت لك ذلك مراراً وتكراراً لكن أسئلتك كانت سريعة حتى إنك لم تدعني أخبرك بشيء ينقذ الموقف. ذلك التصميم، كما قلت توّاً معمول لكي يعطيك انطباعاً معيناً - عندما أعمل نفس المنظر على خشبة المسرح من المؤكد أنه سيكون شيئاً مختلفاً تماماً في الشكل واللون لكنه سيخلق فيك نفس الانطباع كهذا التصميم الذي هو أمامك الآن.

المخرج:

شيئان مختلفان تماماً سوف يخلقان نفس الانطباع. هل تمزح؟

الفنان:

لا. أنا لا أمزح. ولكنني سأمزح إذا كنت أنت مصرّاً على ذلك.

المخرج:

لا. أخبرني بالمزيد. اشرح ماذا تقصد؟

الفنان:

حسن. إن تصميم منظر على الورق شيء ومنظر على خشبة المسرح شيء آخر. الاثنان لا علاقة لهما ببعضهما البعض. كل منهما يعتمد على مائة طريقة ووسيلة مختلفة لخلق نفس الانطباع. حاول تطويع الواحد منهما للآخر وأنت تحصل في أفضل الأحوال على تفسير جيد^(٥).

جاءه عرض آخر لـ بعض الأهمية قبل الحرب العالمية الأولى. كان چاك روشيه
Jaques Rouché بعد أن أنشأ مسرح الفنون في باريس Théâtre des Arts

متحمساً لضمان تعاون الرجل الذى اعتبره "أحد أعظم المجددين فى زماننا"^(٦). كان قد رأى صوراً فوتوغرافية لمروض كريج المسرحية وصور تصميماته وكان على دراية جيدة بأفكاره والذى وضعها فى كتابه *الفن المسرحى الحديث L'Art th tral moderne*. وتم فى ١٩١٠ الاتصال بينهما عن طريق بيو Piot الرسام. كانت هناك مقابلات وخطابات، وكانت المفاوضات مطولة وأحياناً صعبة ووضع كريج شروطاً شديدة القسوة فى كلا الأمور الفنية والأمور المالية^(٧). وأخيراً تم الوصول إلى اتفاق تقريباً - عندما أعاد كريج فجأة العقد دون توقيع. ومطبقاً لروشييه، كان السبب الحقيقى لانتهار المفاوضات شيئاً كان كريج قد قاله فى إحدى مقابلاتهما: "أسمح لى أن أغلق مسرحك لمدة خمس سنوات، أسمح لى أن أنشئ مدرسة للممثلين ومدرسة لتصميم المناظر ومدرسة لتصميم الملابس ونجارى المسرح. وإلا خلال أسابيع قليلة، أستطيع أن أحقق أفضل ثانى شئ فى فئتي، شيئاً متوسطاً بحيث تستطيع أن تستقنى عنه"^(٨). هل كان هذا مجرد نكتة؟ على الإطلاق. كان كريج منذ سنوات مضت - بينما كان يمد لمروضه فى لندن - قد اكتشف فعلاً ضرورة العمل المنهجي والحاجة إلى رفض الارتجال. كان قد كتب فى ١٩٠٨: "اتجاه المسرح الفريى هو تجاهل المبادئ الحيوية للفن: أن ي اخترع أو يستعير على عجل ما يسمى بالإصلاحات التى قد تجذب الجمهور وليست تلك اللازمة لصحة الفن. إن الاستمجال هو طابع كل الأمور فى المسرح اليوم، الإصلاحات العاجلة والاستعداد العاجل والأفكار العاجلة التى تنفذ على عجل"^(٩). ولذا كان كريج يتوق إلى مدرسة له، كانت الحاجة إليها آخذة فى الوضوح كل عام. وفى نهاية ١٩٠٩ وقبل أن يقابل روشيه بوقت قصير كتب فى يومياته ١ *Daybook*:

‘يحتاج المسرح إلى مدرسة، يحتاج إلى مدارس كثيرة. مدارس عملية ومدارس
فنية مدارس للنظرية وللدراسة التجريبية لفن المسرح. لكننا جهلاء أكثر مما
ينبغي. فهل يستطيع مثلاً أى شخص على المسرح اليوم أن يخبرنا ما هى اللغة
ومن أين تأتي - ما هو تاريخها؟ هل يستطيع أحد على المسرح أن يخبرنا ما هو
الضوء؟ من أين يأتي - ما هى قدراته - لا - إلا أن هذين الشئتين، الضوء واللغة
عظيمان. وهما أقل الأجزاء فى مادتنا فى المسرح الحديث.

كلاهما عوامل عظيمة فى مسرحنا الجديد فى القد.

أين الدراسة إذن؟

أريد أن أجلس وأن أدرس أسبوعاً بحد أسبوع فى القاعة بينما يوضح لى
شخص ما يعرف كل شئ عن اللغة بعض معلوماته^(١١).

فى بداية ١٩٠٧ يلاحظ كريج فى فهرسه *Index* ‘نتيجة: الحرية وثمنها’^(١٢)
قبل ذلك بعشر سنين كان قد اعتزل التمثيل وهذا التحرر الأول جعل من الممكن
له أن يتجه إلى الإخراج وأن يطبق نظريات. فى ١٩٠٧، وكان وحيداً فى فلورنسا
وعلى وشك الافتراق عن إيزادورا وجد نوعاً جديداً من الحرية كانت نتيجته أن
دخل مرحلة الدراسة الصبورة المتفردة والتي كان من شأنها أن تمكنه، أو هكذا
اعتقد، من أن يكون له تأثير أكثر مباشرة على المسرح المعاصر. ليست هناك
مصادفة بالنسبة للقول الذى اقتطفه من فلوير Flaubert فى مقال فى تلك
الفترة: ‘يجب على الفنان أن يكون فى عمله مثل الإله فى الخلق، لا يرى لكن

قوته شاملة. يجب أن يتم الشعور به في كل مكان ولا يرى في أى مكان. يجب أن يرتفع الفن فوق العاطفة الشخصية والحساسية العصبية nervous susceptibility حان الوقت. حان الوقت لنمطيه كمال العلوم الفيزيائية عن طريق منهج لا يرحم^(١٣).

وفي نفس التاريخ أضاف: كل شيء سار على ما يرام ذلك العام ١٩٠٧: الماراهانات Screens والمنظر والمسوير ماريونيت و "الأشكال السوداء Black Figures والقناع"^(١٤). وأثناء السنوات القليلة التالية قام بإتمام مكتشفاته وحاول تطبيقها، أن يضع اللمسات النهائية لخطط كانت موجودة منذ مدة طويلة ويطبقها بمساعدة الآخرين أو بدون مساعدة وتداخلت المشروعات المختلفة كما يمكن أن نراه من يومياته. إن قصة القناع مضفرة مع تجاربه على موديلاته ومع إعداداته لمرضه المسرحية هاملت.

ويمكن أن نتبع مجرى عمل كريج أسبوعاً بعد أسبوع أو حتى يوماً بيوم ولكن عندما نفعل ذلك سنفقد رؤية خطوط القوة التي كانت تجرى خلال ذلك العمل. لذلك يبدو لى من الأفضل أن نقدم ليس تقريراً قائماً على التتابع الزمني الصارم لأنشطته المختلفة ولكن تحليلاً دقيقاً لكل تجريته - القناع والـ "الف منظر في منظر واحد". Thousand Scenes in one Scene، عرض هاملت في موسكو، مدرسة فن المسرح والمشروعات (الام القديس ماثيو St Matthew Passion لباخ والتي كانت المحصلة النهائية للدراسة والتجريب في سبع سنوات. إن الصلات بين هذه الأعمال المتنوعة سوف تأتي إلى الأضواء من تلقاء نفسها.

فى فبراير ١٩٤٥ صدر العدد الأول من "المراجعة الدولية للفن اندرامى" فى فرنسا تحت عنوان اقنعة *Musques*. قال چاك كويو Jacques Copeau وهو يقدمه إن العنوان يذكره بالوقت الذى كان يقوم فيه بأبحاثه الأولى، الوقت الذى كان كريج يصدر فيه القناع دون مساعدة من أحد تقريباً: "إن من الجحود أن ننسى هذا". هكذا كتب كويو. "ويكون من الوقاحة حتى أن نأمل أن تكون الأقنعة *Masques* حرفياً craftsman أكثر تجهيزاً بالمعدات الكاملة ورائداً أكثر جراً من القناع واستمر ليقول:

"لأن هذه المجلة التى لقننتا المبادئ بشكل كريم وأرشدتنا بشكل ساعدنا ليست على الإطلاق متخلفة عن زمانها. اليوم عندما نقلب الصفحات داخل جلدتها الجمينة المصنوعة من اللهاة ندرك بشكل أوضح من أى وقت آخر أنها ربطت المسرح بكل الأشكال العظيمة للفن وحاولت أن تتقده من كل أنواع الجمود فى المكان. ليس هناك فنان فى يومنا هذا هرب بعالمه الكامل من تأثيره"^(١٤).

إن كلمات كويو صحيحة الآن كما كانت صحيحة فى ذلك الوقت. وكما قلت من قبل كان كريج يفكر فى المجلة منذ ١٩٠٥. فى مايو ١٩٠٧ بدأ ينفذ خططه بالتفصيل. كان أولاً وقبل كل شىء يفكر فى الطبع بثلاث لغات ، الإنجليزية والألمانية والهولندية. وكان هناك اقتراح حتى بطبعة فرنسية. لقد اضطرته صعوبات الترجمة والاعتبارات المالية أن يحد من ملموحاته. وخرج العدد الأول من جريدته "الجريدة الشهرية لفن المسرح" فى مارس ١٩٠٨ بالإنجليزية فقط. وقد بدأها برأسمال متواضع، هجنيه استرلينى. وأصبح عليه الآن أن يتعامل مع الطابعين وصانعى الكليشيهات وأن يتابع ظهور الأعداد بانتظام. وظل كريج

يصدر القناع من ١٩٠٨ إلى ١٩٢٩ دون عون مالى من أى نوع. وجاءت الاشتراكات والمبيعات بما يكفى بصمودية لتغطية تكاليف الطباعة والبريد والإعلان.

وعند قراءة الإصدار الأول للقناع" يعتقد المرء أن الذى أصدره هو فريق كبير متحد اتحاداً وثيقاً. "صحيح أن الفريق كان فى وحدة وثيقة لكنه كان يتكون من ثلاثة أشخاص أو بالأحرى شخصين: جينو دكى Gino Ducci صديق كريج وهو رجل بريد كان يعمل كمدير مسئول ودوروثى نفيل ليز Dorothy Neville Lees كمحررة ومساعدة . والأخيرة هى التى كانت -بإخلاص لا يكل - تطبع المقالات على آلة الطباعة وتصصح البروفات وتذهب لتأبئة الطابعين والموردين الآخرين وتشرف على عمل الكليشيات وتبته ذاكرة المشتركين وتقوم بأعمال الترجمة من اللغة الإيطالية وتكتب مراجعات الكتب وتفتش فى المكتبات لتجد المستندات التى لا تعرف المكتبات أنها تمتلكها^(١٦). ثم كان كريج نفسه. كان رسمياً "المستشار الفنى" فقط للمجلة لكن فى واقع الأمر هو الذى أبقى على المجلة حية. لم يرشد سياستها فقط لكنه كان يكتب مقالات لا عدد لها وكان يحفر كليشيات خشبية لا حصر لها. "ولم تكن القناع لتصدر إلا فى فلورنسا وبى كصاحبها - معى لا يجب أن يكون هناك انقطاع بين الفكر والفعل. الانقطاع يفسد كل عمل"^(١٧). كانت القناع هى نفسه ذاتها.

إلا أن شخصية رابعة هى ج.إس. J.S. هى التى وقعت على المقالة الرئيسية فى العدد الأول والتى بدأت فوراً تتلقى خطابات من إنجلترا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وحتى موسكو التى أرسل كريج له منها انطباعاته عن المسرح الروسى.

كان هذا الج.إس هو "جون سمار" John Semar المحرر الرسمي للقناع لكن أحداً لم يستطع أن يراه بعينه لسبب وجيه هو أنه لم يوجد إلا كمستار لدوروثي نثيل ليز وقبل كل شيء لكريج الذى كان يكتب معظم المقالات الافتتاحية وكثيراً من المقالات الأخرى تحت هذا الاسم^(١٨). إلا أن جون سمار كان واحداً فقط من الستين أو السبعين اسماً الوهميين^(١٩) الذين استخدمهم كريج فى المجلة عودة إلى ممارسة كان قد بدأها فى دوريته الأولى الصفحة *The Page* لم يكن لدى كريج أموال ليدفعها للمشاركين فى تحرير المجلة. وأثبت أنه قادر تماماً بنفسه على أن يقدم من قلمه فقط تقريباً المادة اللازمة لمجلته - أولاً مجلة شهرية ثم بعد ذلك مجلة فصلية لكن كان لا يمكن أن يظهر اسمه على كل صفحة. كان القراء سيملون رؤية اسمه. إلى جانب هذا، كان يستطيع أن يوصل آراءه بنجاح أكبر إذا استطاع الإيهام بأن مجموعة كبيرة من المشاركين الموثوق بهم معه كقائدهم مسموع الكلمة كانت تدعمه وتمل على نفس النهج الذى يعمل به. حتى اسم المجلة كان ذا مغزى فالقناع لم يكن فقط أحد رموز المسرح، أحد العناصر الرئيسية للدراما أراد كريج أن يحيى استخدامه. فقد كان أيضاً يجسد الصراع الذى يخوضه. كان عليه أن يرتدى قناعاً ليواجه خصومه. كانت حملته شكلاً من أشكال حرب المصائب حيث يجب أن يكون كل شيء سرياً - قتال "حتى الموت" يجب أن يكون العدو فيه جاهلاً بأعداد وأنواع القوة المهاجمة^(٢٠). من هنا كان هذا العدد الكبير من الهويات الخيالية fictitious identities التى سعد بها بشكل واضح لأنه بدون محاولة خداع أعدائه كان يستمتع دائماً بأن يفريهم إلى قدرهم بمؤامراته "الشيطنية".

ماذا كان هدف كريج من انتشار *القناع*؟ كان يصدر في تلك الأيام في إنجلترا والمانيا والنمسا وإيطاليا وفرنسا وإيرلندا والولايات المتحدة عدد كبير من الصحف عن المسرح. لكن كان يحذر الأغلبية العظمى منها رجال لم تكن لديهم معرفة دقيقة بنظرية المسرح ولا خبرة عملية بالمسرح. كان معظمهم مجرد مركبات لتوصيل المعلومات، انتقائية بشكل يسبب الخطر بلا فكرة هادية. ولم يرغب كريج في تقديم دعاية لتجربة فائرة أو إصلاح غير صادق. "أراد أن ينشئ وسيلة لنشر معرفة الحركة الجديدة" التي كان قد بدأها وأفكاره في المسرح. "بعد الممارسة تأتي النظرية" كان أول شعار لمجلة *القناع*.

"إن توجيهه سيكون ذا قيمة كبيرة (هكذا كتب ج. إس. عن كريج) لأنه هو نفسه قد مارس ما سنقوم بالتبشير به ونحن عندما نبشر بما مارسه هو وما قد يضيفه الآخرون إلى تلك الممارسة سنحاول أن نبين أين يقع مستقبل المسرح. بالإضافة إلى ذلك، قد ندعى بضممان توجيه السيد كريج أننا قد ضمنا توجيه قائد حركة قامت فعلاً وهي أخذة في الانتشار طوياً وعرضاً في المسرح الأوروبي والتي تحتاج نظريتها الآن أن يُعبر عنها بشكل قاطع وواضح حتى تقوى المعتقدات وتتحد القوى المتفرقة ويتحرك الجميع إلى الأمام بالاستقرار ووحدة الهدف نحو موضوع واحد - إعادة بناء فن جميل وقديم في وقاره الأصلي^(٣٣).

وبسبب رغبة كريج في العمل من أجل "مسرح جديد" قائم على أساس "الجمال" كهدف للفن فقد رفض العادات التي سببت انحدار المسرح ورفض كل ما هو متعارف عليه ومعلن بالخطأ أنه "تقاليد". لكن هذا لم يكن يعني أنه كان ينوي الانفصال عن الماضي، عن أشكال المسرح القديمة أو البعيدة. ففي ذروة ما

بدا أنه أكثر تجاربه ثورية أعلن أنه يقف إلى جانب التقاليد لكن التقاليد التي تستحق ذلك فقط:

‘دعني هنا أقدم صورة سريعة من رأيي في ماضي وحاضر ومستقبل المسرح وأين يختلف رأيي من آراء هؤلاء الممارسين في المسرح الحديث. أعتقد أن الجهد يجب أن يبذل للتبسيط وأنا أرى أن الجهد يبذل للتعقيد. أعتقد أن مادة المسرح نفسها تحتاج إلى التبسيط، مثل أن نكون قادرين على خلق أعمال أبسط. لا أريد الرجوع إلى طريقة قديمة لكنني لا أريد أن أتفلى عن تقليد نبيل. أريد أن أبني فوق حقائق قديمة - والتي هي في الفن لا تهدو قديمة هي أي وقت’^(٣٧)

علينا أن نفهم هذا قبل أن نستطيع فهم معنى مجلة *القناع* والفرض منها كما جاء وصفه في النشرة التمهيدية:

‘الهدف من هذه المطبوعة publication هو أن نمرض أمام جمهور كي جوانب كثيرة قديمة وحديثة من فن المسرح أممات أو نسيت منذ زمن طويل. ليس من أجل محاولة ما يسمى بإصلاح المسرح الحديث - لأن الإصلاح الآن ذات أوانه، ليس لتقديم نظريات لم يتم حتى الآن اختبارها فعلا ولكن لنعلن وجود حيوية بدأت تكشف عن نفسها بالفعل في شكل جميل وقاطع مؤسس على تقليد قديم ونبيل. هذا هو الذي تجدوه في المصنر *The Era* والمسرح *The Stage* الجريدتين الممكتين للمسرح الإنجليزي الحديث. إن تجدونه في مجلة

القناع. مستجدون في القناع شيئاً لا يوجد في أى مكان آخر. مجلة القناع تقدم مسرح المستقبل وبما أن هناك أشخاصاً كثيرين يحبون يهتمون بمسرح المستقبل فتمتد ألسنا أن يقتصنا القراء. إن مسرح المستقبل يحتضن كل ما له علاقة بمسرح الماضي.. فبدون دراسة حميمة ومحببة لمسرح القدماء يصبح من المستحيل على المرء أن يطلق مسرحاً جديداً. فهمسبب الاحتشار الذى يبدى هؤلاء الذين قاموا بما يسمى بـ"الحركات الجديدة" new movements في المسرح نحو المسرح القديم ماثلت تلك الحركات بعد وقت قصير من قيامها^(٢٤).

وهكذا لم تكن القناع مجلة نظرية خالصة ولا جريدة لتاريخ المسرح - لم يقلق كريج بشأن إحداث توازن بين النظرية والتاريخ في تناسب دقيق يتفق مع ذوق كل فرد. لقد استعصر الماضي (الكوميديا ديلا رتي Sacre و commedia dell' arte و Rappresentazioni واحتفالات الربيع في توسكاني Tuscani، إلخ) وأعاد طباعة الكتابات أو أعمال الحفر القديمة أو غير المعروفة (سرليو Serlio، وريكوپونى Riccoboni وجوزى Gozzi إلخ) ولفت الانتباه لفنون سقطت في النسيان (الماريونيت... إلخ) لسببين - لكى يبين كيف تضام المسرح الأوروبي في بداية القرن العشرين بالمقارنة بالحيوية التى كان عليها في القرون السابقة والتي لا تزال موجودة في بلاد بعيدة معينة وليثبت أن مسرح المستقبل ليس ثورياً في جوهره لكنه يمثل تطوراً طبيعياً وازدهاراً لتقاليد لم تمس أو تُحرّف. إن مقالات القناع كانت في كثير من الأحيان يتقدمها أو يتبعها قطع من أفلاطون Plato وأرسطو Aristotle وجيته Goethe وهلوبير وشلجل Schlegel ونيتشه ولام Lamb وتولستوى وشكسبير ورسكين وباتر Pater ولا برويير La Bruyère إلخ.

لقد اختيرت مثل هذه المقتطفات بعناية فائقة لتوضح معتقدات وتدعيم موقف المسرح الجديد ورواده.

هل تكون *القناع* - باتجاهها هذا نحو الماضي والمستقبل - قد تجاهلت الأحداث الجارية والمجهودات التي تبذل من أجل استعادة المسرح المعاصر لوقار الفن؟ أبداً لم يتم تغطى التطورات المسرحية في صمت - ولا أسوأ التطورات والتي هاجمها كريج^{٢٠} وكاتبو مقالات مجلته بشدة ولا التجارب الأصيلة الشجاعة التي اقتريت من مبادئ كريج. ولنمط قليلاً من الأمثلة فقط. تناقش *القناع* في أوقات مختلفة المبقرية في التمثيل لديوز وجراسو Grasso ومسرح ستانيسلافسكى Stanislavsky وإحياء المسرح البولندي الذي بداه ويسبيانسكى Wyspiansky وأعمال هفسي Hevesi في بودابست Budapest وتعطى بيتس الفرصة لتقديم أفكاره بنفسه . هذا الهدف وهو التعامل بشكل مشترك مع الماضي والحاضر والمستقبل دون حذف أى من العناصر التي تنتمى إلى فن المسرح تم توضيحه منذ البداية نفسها. يتضمن العدد الأول من *القناع* مثلاً القسم الافتتاحى لواحده من أكثر مقالات كريج شهرة هي "فنانون مسرح المستقبل" ومقالا لإدوارد هتتون Edward Hutton^(٢١) عن "الدراما الحقيقية في إسبانيا" ومذكرة حول الأقنعة لجون بالانس John Balance (أى كريج) وتحية إلى إليونورا ديوز كتبها كريج وإعادة نشر لواحد من أكثر الفصول أهمية لسربو Serlio.

في بداية القرن كانت *القناع* متفردة في تنادياها لكل محاولة لترويج أى عمل مسرحى معين محدود limited وفى تأييد مثل أعلى متسق يضم كل عناصر فن

المسرح. لقد كانت أول مجلة للمسرح تكون لها سيادة معتمدة وتلتزم بها متعددة كل العقبات، المجلة الأولى التي تركز نفسها لقضية وتدافع عنها ضد أنياب التحيز والدوجما طيقيّة. لقد عملت كتناقل بلسان أفكار كريج وآماله -عزمه على وضع أسس مسرح جديد كانت خطوطه العريضة آخذة في الاتساع بانتظام ومعارية الانعطاف بكل أشكاله -معارية الواقعية والسوقية والنزعة التجارية ونظام النجم والبصعث عن التأثير الرخيص وتتبع المصالح الأنانية والجبن واللامبالاة. وإذا كان يلجأ كثيراً إلى العبارات التي تحث على تفاقضا ظاهريا فذلك، لأنه لا يجب إهمال أى شيء من شأنه أن يعمل على هز رجال وجماهير المسرح لإخراجهم عن رضاهم الكمول عن ازدهار ظاهري كان المسرح وراءه يهبك إلى الدمار الأخلاقي.

من الصعب تقييم تأثير القناع لأن كثيرا من المقالات التي كتبها كريج لها أعيد طبعها بعد ذلك في كتبه وخاصة كتابي "فن المسرح" و "المسرح يتقدم" وقد وصلت في هذا الشكل بدون شك إلى دائرة أعرض من القراء. لكن ملفات المجلة تكشف عن جمهور دولي. فقد جاءت الاشتراكات من إنجلترا وأمريكا وإسبانيا وفرنسا وألمانيا وفنلند وإيطاليا والنمسا وكندا وروسيا والهند. وكان من بين المشاركين بالمقالات وولتر كرين Walter Crane ولورد دنساني Lord Dunsany وهوجو فون هوفمانثال ويرسى ماكاي Percy Mackaye و وب.بيتس وجاستون جاليمارد Gaston Gallimard وإيفيت جيلبرت Yvette Guilbert وچاك كوبو Jacques Copeau وچاك روشيه وكينيث ماكجوان Kenneth MacGowan ولويس جوفيه Louis Joue وجيمس جويس James Joyce ودونالد أونسلاجر Donald Oenslager وچورج برنارد شو وتوسكانييني Tuscanini وماليبييرو

Malipiero وبيرنسون Berenson - إذا ذكرنا فقط الأكثر شهرة. وقد انتهالت رسائل الشتاء من إيفيت جلبرت هذه الجريدة معلم ومرشد في نفس الوقت لأنها في الوقت الذي تعلمنا فيه أشياء من الماضي توجه أيضاً مجهوداتنا في المستقبل وهذا هو لماذا تكون القناع جريدتي^(٣٦) ومن بيتس: القناع تلهمني دائماً.. إنها تخلق رؤية غامضة لنوع جديد من الفن الدرامي البهيح المتدفق. ليس هناك نوع من النقد له أي نفع للفنان إلا النقد الفني، النقد الذي هو فن وفلسفة في نفس الوقت وهذا هو ما تعطيه القناع للمرء^(٣٧) ومن سترندبرج Strindberg وهو قارئ متحمس وهو يلاحظ في مجلة Briefe ans Intinne Theater : "هناك أدب بأكمله عن الإحياء المسرحي، وأولاً وأخيراً أود أن أذكر مجلة جيردون كريج الرائعة القناع"^(٣٨).

وقد حمل العدد الثاني من القناع، الذي ظهر في إبريل ١٩٠٨، واحدة من أشهر مقالات كريج وهي "الممثل والسوبر ماريونيت" - The Actor and the Über marionettes ومن بين كتاباته كلها كان لها أكبر الأثر في خلق أسطورة أنه كان حالماً طويالوياً يحتقر فن المسرح وتسببت في نشأة أكبر عدد من حالات سوء الفهم والتعليقات المضللة والتفسيرات المتحيزة. وقد كتبت في فلورنسا في مارس ١٩٠٧ وهي تنادي بدراسة خاصة لتأخذنا وراء تناقضاتها الظاهرية وتساعدنا في أن نضعها في المكان المناسب من تطور أفكار كريج وأن نتفهم جيداً عدد وتنوع أصداؤها ومدى تأثيرها في مسرح اليوم.

ليس من الضروري أن نبين كمقدمة لهذا الفحص scrutiny أن كريج نفسه كان من قبل ممثلاً وأنه كان على معرفة لصيقة بأعظم ممثلي زمنه وقد رآهم

وهم يعملون وأنه قد خبر عمليا أنانية الممثل وقابل مقاومتها والتمرد الذى سببته. ما قاله عن الممثل فى ١٩٠٧ كان نتيجة خبرة طويلة تبعثها سنوات من التفكير.

من بين مخطوطات كريج غير المنشورة واحدة ترجع إلى ١٨٩٨^(٢٩) وضع فيها آراء تشترك فى قليل من النقاط مع تلك الآراء التى عبر عنها فيما بعد فى *القناع*. فى ذلك الوقت بعد شهور قليلة من اعتزاله التمثيل رأى أن المسرحية بالنسبة للممثل مثل الشكل البشري للرسم وأنه لذلك من الطبيعى أن تحترم أوجه الجمال فى المسرحية تماما كأوجه جمال الموديل. يجب على التمثيل ألا يحاول نقل الواقع أو الحقيقة بل عليه أن يوحى بها. فهذا، كما يضيف كريج، فن خلاق لا يتم تعريفه بالكلمات هو لغة عالمية. كان كريج فى تلك الأيام لا يزال يرى أن المسرحية يجب أن يخرجها الممثل الرئيسى - بعد ذلك بسنتين أصبح هو نفسه مخرجاً وقدم مسرحية *ديدو وأينياس Dido and Aeneas* تلتها عروض أخرى وخطط وتصميمات للمناظر - رغم أنها لم تنفذ - تشهد بزاوية رؤيته الجديدة . ومن خلال هذه التجربة اكتشف جوهر فن المسرح وقيل مرور وقت طويل وضع مبادئه: يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل والذى هو أحد عناصره فقط. يجب ألا يكون الممثل الرئيسى هو المخرج المسرحى لأن الممثل يجب أن يكون فى مكانه الصحيح ويتبع تعليمات المخرج الذى يحمل المسئولية الكاملة عن وحدة المرض ككل. ومنذ اللحظة التى وصل فيها كريج إلى هذه النتائج بدأ يفكر فى موضوع *السوبرماريونيت*.

والآن في ربيع ١٩٠٨ جاء القول الشهير لأول مرة: "على الممثل أن يذهب ويأتى في مكانه الشكل الجمد الذى يمكن أن نسميه السويرماريونيت حتى يكسب لنفسه اسما أفضل"^(٣٠) ستكون هذه الكلمة سبب كثير من سوء الفهم بقى حتى يومنا هذا. بل إن بعض الناس قفزوا إلى نتيجة أن ما أتتاه كريج هو دلالة الممثل من المسرح إلى الأبد ووضع دمية خشبية مكانه. حقا، إن كريج شجع إلى حد ما على مثل هذا التفسير بقوله: "إننى أؤمن بالوقت الذى سنكون فيه قادرين على خلق أعمال فنية فى المسرح دون استخدام المسرحية المكتوبة ودون استخدام الممثلين"^(٣١).

ولكى نستوعب جيداً المفزى الكامل لـ "الممثل والسوير ماريونيت" يجب أن نقرأه فى صلته بمقالات أخرى نشرت فى نفس الوقت تقريبا منها "فنانو مسرح المستقبل" و "إلى مدام إليونورا ديوز" و "مذكرة حول الأتمة". ويجب أن نضع فى أذهاننا المتضمنات الكاملة لمجلة *القناع* - أن الوقت لإصلاح المسرح القائم قد فات، وأن من الممكن أن يستعيد وقاره فقط بخلفه من جديد. لا شك أن نفس الفكرة كانت تدفع كريج عندما كتب "الممثل والسوير ماريونيت" - أنه فات الألوان لإصلاح الممثل وأنه يجب أن يحل محله ممثل من نوع جديد هو السوير ماريونيت. ما بقى كان تعريف ذلك الكائن الغامض.

بدأ كريج بنقد عام للممثل خاصة الممثل فى زمنه هو. كتب فى مقال "إلى مدام إليونورا ديوز":

"لا يمكن لأى شخص أن يسمى الممثل أو الممثلة - بشكل جدى - فنان المسرح... فالممثل يصل بدوره إلى درجة معينة من الكمال الناقص. إنه يعرف

سقوطه هو ويعرف كم من العاطفة سيبيته فيها وبعد أن يفعل ذلك يعتقد أنه خلق عملاً قنياً. إنه لم يفعل ذلك: لقد رضى بأقل القليل من أقل كمال - إنه ليس قنانياً^(٣٢).

يقول كريج نفس الشيء في مقال "الممثل والسوبر ماريونيت": "التمثيل ليس فناً.. لذلك فمن غير الصحيح أن نتحدث عن الممثل كفنانه"^(٣٣). الفن يتضمن الحساب، الاستخدام المخطط للمواد التي تكون تحت السيطرة، ليس فيه مكان لما هو صدفة. لكن الممثل عبد للعواطف التي تتلسمه وتمنعه من ممارسة السيطرة الكاملة والدائمة على حركات جسمه وتعبيرات وجهه وصوته. العاطفة أقوى من الفكر والفريضة أقوى من المعرفة. وبدلاً من التحكم في نفسه، بدلاً من القيام بعمل خلاق فعلاً عن طريق العلامات المرئية المختارة بعناية يفقد الممثل السيطرة على نفسه ويصبح أداة مجرد "سلسلة من الاعتراضات العرضية" a series of accidental confessions. ما يسميه كريج أنانية الممثل هو ببساطة هذا الشكل من المظهرية حيث يكشف الممثل عن نفسه وليس عن أى شيء آخر أبداً. وهذا خطر على الجمهور ينتهي إلى أن يسمح لنفسه - لأن العاطفة تستجيب للعاطفة - بأن "ينوم" فاقداً كل فكرة عن العمل الدرامي وعن فن المسرح بكامله.

بالإضافة إلى الميودية للعواطف هناك الميودية للأدب. وحتى عندما يستعرض displays الممثل نفسه بشكل لا يشعر فيه بالخجل أبداً ويكون في الحقيقة فخوراً بنفسه لأنه يفعل ذلك فإن يفسر فقط كلمات كتبها شخص آخر. إنه مجرد آلة، وسيط بين العمل الأدبي والجمهور. بين المؤلف والجمهور ليس هناك شيء في كل هذا يبرر تسميته قنانياً.

إن مصدر قلق كريج الأخير هو الواقعية في المسرح. إن أعماله كلها وكل ما كتبه هو احتجاج متكرر على التخليد الفج المباشر للواقع. يجب ألا يقنع الممثل بالتسجيل كالكاميرا، أن يعيد تقديم ما يظهر أمامه reproduce appearances، أن ينقل الطبيعة بدلا من أن يخلق بمساعدة الطبيعة. فإذا فعل ذلك فلن يكون شيئا غير مرآة وحتى مرآة غير صادقة. إنه يريد أن يكون طبيعيا ويعتقد أنه يمث الحياة في دوره بينما كل ما يفعله هو أن يقلد الحياة. إنه يعتقد أنه "يجسد" شخصية ويتخيل أنه إذا أعطى انطباعاً "بالدخول في جلد الدور" فقد ارتفع إلى أعلى مستوى في فنه. وطبقاً لكريج إن من الأفضل أن نهدف إلى "الخروج من جلد الدور تماماً". في الوقت الذي كان الواقعيون يدعون فيه إلى فن مؤسس على التوحد الكامل للممثل مع دوره كان كريج يدين - بلا تنازل - هذا النمط من التمثيل. إنه يقول إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكي يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته وأن يتحكم في غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكاؤه. بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر مارينيت.

ويحتاج المرء إلى نظرة سريعة فقط إلى مجلة القناع ليدرك كيف رأى كريج أن المرائس مهمة، كذلك فنها وتاريخها في جميع أنحاء العالم وتكتيكها. لقد كوّن مجموعته الخاصة من الماريونيت وهي تشمل عدداً كبيراً من الأشكال من جاوه وربما. لقد أصدر مجلة عن الموضوع لمدة عام وكتب عدداً من المسرحيات للماريونيت. لقد عرف أن هذا الفن قد صادفته أيام سيئة وأن الدمى المتدلية من أعلى اتسمت بقليل من الوقار الذي كان يتمتع به أجدادها. كان يعلم أن الموضوع لا يُنظر إليه بجدية. وأنه قويل بنفس الاحتقار الذي يناله ذكر الأقنعة أو

البانتومايم والتي ينظر إليها الآن الجمهور العام وحتى بعض العقول "المستتيرة" على أنها تفاهات فقط لتسلية الأطفال بعد أن كانت أجزاء رئيسية من الفن الدرامى عند القدماء. ولحسن الحظ لا يزال هناك بعض الأشخاص الذين أدركوا تماماً قدرات الماريونيت على التعبير. يقتطف كريج من أناتول فرانس

: Anatole France

" لقد رأيت الماريونيت فى شارع هيفى Vivienne مرتين واستمتعت بها استمتاعاً عظيماً. إنى ممتن لها بلا حدود لأخذا مكان الممثلين الأحياء. ولأتحدث بصراحة. يجب أن أقول إن الممثلين يفسدون المسرحيات فى رأيى، أقصد الممثلين الجيدين. أستطيع أن أتحمل الآخرين! لكن الفنانين العظم مثل هؤلاء فى الكوميدي فرانسيز Comédie Francaise أكثر مما أستطيع أن أتحملة. إن موهبتهم عظيمة جداً لدرجة لا تحتمل. إنها تخفى كل شيء آخر! لا أستطيع المرء أن يرى أى شيء غيرهم"

ومرة ثانية:

"لقد استرقت من قبل أنى أحب الماريونيت وهؤلاء عند م.سينوريه M.Signoret يتمتعون بشكل خاص. لقد صنعوا فنانون وهى تعرض علينا بواسطة شعراء. إن لديها الرقة الساذجة والمهابة الإلهية التى للتماثيل التى تصمى فى لطف أنها دعى وثقتن المرء عندما يرى هذه المعبودات الصغيرة تمثل المسرحيات. الماريونيت هذه تشبه الهيروغليفية المصرية أى

أنها تشبه شيئاً غامضاً وتقياً. وعندما تمثل مسرحية
لشكسبير أو أريستوفانيس Aristophanes يبدو وكأنى أرى
أفكار الشاعر تكشف من نفسها بحروف مقنصة على حوائط
معبد^(٢٤).

يتحدث أناطول فرانس عن الماريونيت "كمبودات". والماريونيت، طبقاً لكريج
هى "من سلسلة الصور الحجرية فى المعابد القديمة - نوع متدهور من الآلهة"^(٢٥)
إنها تذكر كريج بمصر القديمة بتمثيلها النابضة بالحياة واحتفالات الهند
البعيدة، البلد الذى يعتقد أن الماريونيت نشأت فيها. إنه يكتب بمبارات غنائية عن
تلك الكائنات الخارقة التى لاتمسها المواقف، الممثلين عديمى الشعور لئن
يحتوى كل شيء - متضمناً الإيماء والحركة - رمزى والذى هو على مستوى
الفنون الحقة متخلص من قيود "الاعتراف" بالمشاعر. هنا يتحكم الفنان فى
مواد ويطيع قوانين محددة. لقد عرف كريج الماريونيت مرة بأنها "رجال بلا
أنانية".

لكن هذا لا يعنى إطلاقاً أنه كان يعنى أن الماريونيت تطرد الممثلين من خشبة
المسرح. لقد أراد فقط أن يخلص المسرح من نقاط ضعف الممثل. إن
السوبرماريونيت هى الممثل التى اكتسب بعض فضائل الماريونيت وهكذا حرر
نفسه من العبودية.

"السوبر ماريونيت لن تقاض الحياة بل بالأحرى إنها ستذهب
فيها ورأعها. إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسم
فى حالة التنشوة - إنها ستذهب إلى أن تكتسى بجمال يشبه
الموت بينما تتلفس كروح حية. مرات عديدة فى مجرى هذا

لنفسه وجدت كلمة أو كلمتان عن الموت طريقهما إلى الورق -
استخدمتهما النداءات التي لم تتوقف عن "الحياة الحياقة"
الحياة التي يحافظ عليها الواقعيون^(٣٦)

وبما أن بعض الناس قد أخطأوا المعنى الحقيقي لمقاله شرح كريج في مقدمته
لطبعة ١٩٢٥ من كتاب في فن المسرح أن "السوبر ماريونيت هي الممثل زائد النار
ناقص الأنانية، نار الآلهة والشياطين بدون دخان ويخار الفناء mortality^(٣٧). إن
إدانتها للواقعية كنقيض للفن تحمل معها الإلقاء الكامل للممثل الواقعي. في فن
المسرح الذي سيعيش يجب على الممثل أن يتمتع عن التقليد العبودي للطبيعة وعن
كل محاولات التقمص impersonation.

لكن لماذا السوبر ماريونيت وليس ببساطة الماريونيت؟ لأن الممثل كمسوبر
ماريونيت سيحتفظ بميزة واحدة عن الماريونيت - سيكون واعياً بإيماءاته
وحركاته. يقول كريج في هذا الخصوص شيئاً لم يتم استيعاب متضمناته بالكامل
أبداً: "اليوم (الممثلون) يتقمصون ويقسمون غداً يجب عليهم أن يقوموا بالتقديم
represent والتفسير وفي اليوم الثالث يجب عليهم أن يخلقوا. بهذه الوسيلة قد
يعود الأسلوب"^(٣٨).

يقود هذا المفهوم عن الممثل بدوره بشكل طبيعي إلى تكتيك جديد في التمثيل.
يجب أن يتوقف الممثل عن التعبير عن نفسه ويبدأ في التعبير عن شيء آخر.
عليه ألا يقلد بعد ذلك، يجب أن يشير indicate. ساعتها سيكون تمثيله غير
شخصي، سيفقد "أنانيته" ويستخدم جسمه وصوته كما لو كانا مواداً أكثر منها

أجزاء من نفسه. ولتحقيق هذه الغاية يجب ابتكار أسلوب رمزي للتمثيل (مؤسس على قوة الخيال الخلاق) ولن تظل العواطف تعرض أمامنا عن طريق التقليد mimicry الذى يدعى أنه معبر بينما هو محموم فقط لكنها ستوضع داخل حدود إدراكنا لها بوضوح.

هناك ارتباط لا يخلو من أحد بين آراء كريج فى الأقتعة ونظريته فى السوبر ماريونيت. ولم يكن مصادفة أن مقاله "مذكرة حول الأقتعة" قد نشر قبل مقال "الممثل والسوبر ماريونيت" بشهر. لم يكن هذا ولماً مفاجئاً بالأقتعة من جانبه. لقد استخدمها فى إخراجه لمدرجية ديدو وأينياس. كان الناس فى تلك السنوات المبكرة من القرن العشرين مغرمين بالبحث فى الماضى، كانت "الروح الأثرية" antiquarian spirit موضة. لكن هدف كريج لم يكن إحياء القناع الإغريقى بنفس الطريقة التى كان يعيد رجال آخرون بها - فى رضا - بناء ما اعتقدوا أنه المسرح الإليزابيثي Elizabethan. ألهمه الماضى بالتقاليد التى كشف عنها لكنه لم تكن لديه أقل رغبة فى أن يقلد هذا الماضى أو أن يحمل مسرحه بـ "أكسسوارات" الفترة الزمنية التى يعيش فيها". لقد نظر إلى الأقتعة ببساطة على أنها من بين أكثر تلك التقاليد أهمية. وفي ٣ فبراير ١٩٠٩ كتب فى يومياته: "أريد أن استبعد الممثل بشخصيته ولكن أترك كورس الأشكال المقتمة the chorus of masked figures"^(٣٩). ربما يبدو هذا محيراً عند النظرة الأولى ولكن بعد التفكير سنراه الملخص الكامل لعديد من أفكاره المؤثرة.

لم يعط كريج أهمية كبيرة للعب بملامح الوجه والذى كان يبدو مهما لرجال المسرح فى تلك الأيام. لقد كان يكره التقليد الذى لا معنى له absurd ولوى

قسمات الوجه المبالغ فيه من أجل الإضحاك والذي يهدف إلى جعل الشخصيات المسرحية تبدو "مطابقة للحياة" - هابطة بالوجه إلى مجرد أداة للواقعية المتعارف عليها. كان من المنطقي أن يسمى كريج في محاولة تحرير الممثل من قيوده العاطفية إلى أن يخلصه من كل شيء يساهم في عبوديته ومن كل ما يساعد في استسلامه لهذه العبودية. إن تغطية وجه الممثل بقناع سينزع عنه الصفة الشخصية ويجعله "غير طبيعى" unnatural. إنها قد تضطره إلى الانتباه لحركاته والاعتماد على وسائل تعبيره الفيزيائية، أن يعيد الخلق بدلا من أن يعيد التقديم. إن القناع هو وقاء يحمى من الواقعية، هو ضمان ضد المواطن، إنه يحول الإنسان إلى سوير ماريونيت ويجبر الممثل على أن يمثل بأسلوب رمزي بعد أن أصبح هو نفسه رمزاً:

" إن تعبير وجه الإنسان في مظهره لا مهمة له.. الأهمية تحمل الإقناع عندما يكون من يضمها فإن لأن الفنان بعد من التمبرات التي يضمها على هذه الأهمية وجه الممثل لا يعمل مثل هذا الإقناع ! إنه ممثل أكثر مما ينبغي بالتمبير الماهر، التمبر الضميمة القلق المضطرب والذي يسبب الاضطراب..."^(٤٠)

قد نسأل أنفسنا كيف تتلائم هذه النظرة إلى الممثل مع النظريات التي وضعت منذ سنتين من قبل في كتاب فن المسرح. هل هناك انشقاق cleavage بين المقالين أو هل مقال الممثل والسوير ماريونيت استمرار لكتاب فن المسرح؟ يمكن الإجابة على هذا السؤال بسهولة: إن النظريات التي وضعت في ١٩٠٧ هي تكلمة منطقية للمبادئ التي وضعت في ١٩٠٥ وتمضى بها إلى مسافة أبعد. فمن

طريق مطالبة الممثل أن يجرد نفسه من كل أنانية ويتعلم السيطرة على نفسه وعن طريق الدعوة إلى استئناف الأفتعة كان كريج يجعل الممثل مادة طيبة. فمن طريق نزع الصفة الشخصية عنه كان يدمر بذور أية مقاومة ممكنة. إن كتاب فن المسرح يدعو إلى استعادة الانضباط فى الخلق الدرامى. ويبيّن مقال "الممثل والمسور ماريونيت" للممثل كيف ينظم نفسه. إن هذين الشكلين من الانضباط متصلان بعضهما البعض بشكل لا انفصال فيه ولا يمكن أن يكون لأحدهما تأثير بدون الآخر. إن الممثل سو الاثنان، آله هو نفسه وآلة المخرج المسرحى. وهذا ضرورى إذا كان على المرض كله أن تكون له وحدة بدونها لا يمكن أن يكون عملاً هنياً.

لذلك فمن الصحيح أن نقول إن الأفكار التى عبر عنها كريج فى هذا المقال أقل تناقضاً ظاهرياً بكثير من طريقته فى التعبير عنها. ويمكن للمرء أن يفهم التأثير الكبير الذى كان للمقال على أسلوب التمثيل الحديث. هل كان هذا التأثير مباشراً دائماً؟ من الصعب أن نعرف. كان كريج نبياً فى المرء يتنبأ بالتطورات ويقترح خطوماً للبحث لم تجذب الانتباه إلا بعد ذلك بوقت طويل وأثرت أفكاره على أشكال من النشاط المسرحى مختلفة عنها تماماً. يعرف كل فرد فى فرنسا كم تعلم رجال مثل جوشيه وبارو Barrault من كتاباته. إن الذى لم يتم إدراكه بشكل عام هو أن مقال "الممثل والمسور ماريونيت" رغم ما يبدو فيه من تناقض ظاهرى (لكن التناقض الظاهرى هنا هو أمر يتعلق بالحقيقة التاريخية) بشر فى نفس الوقت بالتجارب التى تمت فى المسرح الروسى بعد الحرب العالمية الأولى فوراً وهى الأعمال التجريبية التجريبية لـ Bauhaus وطرق التعبيريين الألمان وأفكار بريخت Brecht عن تكتيك الممثل.

فى ١٩٢١ أى بعد كريچ بحوالى خمسة عشر سنة أعلن تايروف Tairov أن الأدب هو عدو الممثل وأنه بدلاً من أن يقدم المسرح مجرد تعليق يجب عليه أن يخلق أعمالاً فنية مستقلة كان مايرهولد Meyerhold وأننكوف Annenkov وأيزنشتين Eisenstein يصرون على إعطاء الممثل السيطرة المطلقة على جسده معتبرين أن التعبير الجسدى أهم من طريقة الإلقاء. من هنا كانت "الميكانيكا الحيوية" Biomechanics لمايرهولد وهى فكرة أنه يجب أن يتدرب الممثل كلاعب الأكروبات. هذا هو الذى أدى إلى أن يستعير المخرجون من السيرك ليس فقط طريقه بل حتى المؤدين الذين كانوا قادرين على الأعمال الصعبة التى لا تتاح للممثل المسرحى.

'فن الممثل (هكذا كتب آننكوف فى ١٩١٩) ودرجة الكمال التى يصل إليها فى حرفته دائماً نسبية. إن فن المؤدى فى السيرك كامل لأنه مطلق. فإذا ارتكب لاعب الأكروبات أقل خطأ فى الحساب، إذا اعتراه الضعف ثانية واحدة، يفقد توازنه ويسقط من على أرجوحته وتصبح حركته فاشلة. ولن يكون فناناً بعد ذلك. إن ثوار المسرح سيجدون فى مؤدى السيرك وتحكمه فى نفسه بذور شكل جديد للمسرح، شكل جديد للأسلوب الجديد'^(٤١).

إن الكمال الذى يشير إليه آننكوف هو كمال السويز ماريونيت. ويجب التأكيد على أن كريچ فى تفكيره الأول حول السويز ماريونيت فكر أن يستخدم الرياضيين والراقصين ولاعبى الأكروبات وموديلات الفنانين^(٤٢).

وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة فإن الدراسات التى قامت بها مجموعة يوهوس Bauhaus Group وخاصة تلك التى قام بها اوسكار شلمر Oskar Schlemmer لها علاقة تشابه مع أفكار كريج والتى يقتطفها فى عمله النظرى الهام *Mensch und Kunstfigur* الذى كتب فى ١٩٢٤^(١٧). ومن خلال استخدام الأتعة وتحويل وانتزاع الصفة الشخصية من الجسم الإنسانى بمساعدة أشكال ومواد غير معتادة كان شلمر ومجربون آخرون من مجموعة Bauhaus يعملون على دمج مفهوم السوير ماريونيت فى الفكرة العامة لمسرح تجريدى كان كريج أحد المبشرين به. كانت مجموعة Bauhaus فنانين تشكيليين لم تضع أعمالهم مثل ideals كريج نفسه موضع الممارسة لكن تلك الأعمال تمثل امتداداً ممكناً لأفكاره.

سنرى فى الوقت المناسب الصلة الوثيقة بين مبادئ كريج والأسلوب التعبيرى فى الإخراج المسرحى. لكن واضح مما سبق أنه يمكن النظر إلى الفنان التعبيرى^(١٨) بصفته التجسيد الجزئى لصفات السوير ماريونيت. وكما قال كورنفلد Kornfeld حاول الممثل التعبيرى أن ينسلخ عن الواقع وملحقاته ليصبح ببساطة ممثلاً representative للفكر والقدر. لم يعد يسمى إلى تقمص الشخصية فى المسرحية التراجيدية، أن يحول نفسه إلى تلك الشخصية. لقد استخدم التمثيل والحركة والإيماءة الرمزية ليترجم ويؤكد دوره، ناجحاً أحياناً فى توصيل المعنى الذى يريد توصيله بأقل الأفعال. إنه لم يكن يقلد بل كان يقنع.

إن الرابطة بين مفاهيم كريج وبريخت تحتاج إلى الدراسة. فالرجلان كانا غير متشابهين على الإطلاق في أهدافهما وفي وسائل تعبيرهما. لم يكن كريج أبداً يهتم ولو للحظة واحدة بجوانب المسرح التعليمية أو الملحمية أو السياسية. إلا أن هناك تقارباً معيناً بين بعض مبادئهما. فكلاهما أعجب بالتمثيل المؤسلب stylized في المسارح الآسيوية ورفض كلاهما أى توجه إلى المواطن بما فيه من أخطاء يستدعيها التوحد مع الشخصية identification والتتويم المفنطيسى. وأراد كلاهما أن يعرض وأن يشرح لا أن يقلد. فالممثل بالنسبة لبريخت كما هو بالنسبة لكريج يجب أن يقف خارج دوره. إن إصرار بريخت على هذا يمكن معادلته بتطبيق السوبر ماريونيت على الفايات النقدية والتاريخية. إن الجمع - فى قائمة ورثة أفكار كريج هذه - بين التركيبيين constructivists الروس ودعاة المسرح التجريدى والتعبيريين الألمان ويرتولد بريخت قد يبدو استنتاجاً بعيداً. لكن الفكرة هى أن تأثير كريج الفعلى لم يقتصر على مسائل الأسلوب. إن تيارات الفكر يتبع أحدها الآخر وتتصادم مع بعضها البعض وتستعير الوسائل والصيغ من بعضها البعض. هذا هو جوهر المسرح، الديالكتهك الداخلى لتاريخه.

هوامش

١- the Biblioth que de في The Edward Gordon Craig Collection

l Arsenal تضم مجموعة مختارة كبيرة من الاسكتشات الخاصة بمسرحية الملك لير.

٢- *A living Theatre*، مرجع سابق ص ٧٠.

٣- في ١٩٠٧ كتب كريج مقاله "The Artists of the Theatre of the Future" الذي نشر لأول مرة في مجلة القناع: (Vol.I, No.1, March 1908, pp. 3-5) وأعيد طبعه في *On the Art of the Theatre* (Vol.1, No. 3-4, May - June 1908, pp. 57-70) مرجع سابق، الصفحات من ١ إلى ٥٢. وفي القسم بعنوان *On Scene and Movement* هناك قطعة مهمة تتناول المناظر اسرحية ماكبث.

٤- انظر كتابي لي سيمونسمون *The Stage is Set*, Harcourt, Brace and

3 *The Art of Scenic Design*, Harper and Company, New York, 193
Bros, New York, 1950.

٥- *The Theatre Advancing*, Constable, London, 1921, pp. 93-4

٦- Jacques Rouché, *l'Art théâtral Moderne*, طبعة جديدة Bloud &

Gay, Paris, 1924, p. 49.

٧- فى موضوع المفاوضات بين كريج وروشييه ومراسلاتهما فى ذلك الوقت انظر Rose-Marie Mondouès, 'Jacques Rouché et Edward Gordon Craig' *the Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre*, III, 1958, فى 19 - 313 pp. وفى مخطوط صغير يحتفظ به فى مجموعته الخاصة دون كريج ظروفه الفنية والمالية وأى المسرحيات فكر فى تقديمها على المسرح وطبقا لأى الممثلين وأى المسارح وضعت تحت تصرفه. وتتضمن القائمة ماكيت والملك لير وتاجر البندقية وضجة كبرى على لا شىء والماصفة وحلم ليلة فى منتصف الصيف وفانوس وبيرجنيت والمصفور الأزرق وكل إنسان وبعض مسرحيات الأسراء ومسرحيات غير معدة لموليير والإغريق.

٨- اقتطفه جاك روشيه فى مقدمته للطبعة الفرنسية الأولى من *On the Art of the Theatre (De l'Art du Théâtre, N.R.F, Paris 1920, p. XVII)*.

٩- , 103 and 97 pp. *On the Art of the Theatre*. أخذت هذه القطع من مقال لكريج 'Some Evil Tendencies of the Modern Theatre' والذى ظهر لأول مرة فى 149 - 154 pp. *The Mask*, Vol.1, No.8, October 1908,

١٠- 187 p. *Daybook* 1. November 1908 to March 1910, لم تنشر أبدا يوميات كريج *Daybooks* وينبى على أن أشكره لإطلاعى عليها ولإسماعه لى اقتطاف مقاطع منها.

١١- , *Index to the Story of my Days*, مرجع سابق ص ٢٩٧.

١٢- اقتطف في 'The Actor and The Über-maionette' مارس ١٩٠٧.

انظر. 77. p. *On the Art of the Theatre*.

١٣- *Index to the Story of my Days*, p. 297.

Jacques Copeau, 'Renouvellement', in *Masques*, 'revue-١٤ internationale d'art dramatique', Vol.1, February 1945, p.3.

١٥- تاريخ هذه المطبوعة: من مارس ١٩٠٨ إلى فبراير ١٩٠٩، المجلد ١، شهري: ١٩٠٩-١٩١٠، المجلد ٢، فصلي (٤ أعداد): ١٩١٠ - ١٩١١، المجلد ٣، فصلي (٤ أعداد) ١٩١١ - ١٩١٢، المجلد ٤، فصلي (٤ أعداد): ١٩١٢ - ١٩١٣، المجلد ٥، فصلي (٤ أعداد): ١٩١٤ - ١٩١٥، المجلد ٦، عددان. توقفت حتى ١٩١٨. سنة ١٩١٨ - ١٩١٩، المجلد ٨، ١٢ كراسة شهرية. توقفت حتى ١٩٢٣. سنة ١٩٢٣، المجلد ٩ طبعة واحدة للسنة بأكملها: من يناير ١٩٢٤ إلى أكتوبر ١٩٢٩، طبعات فصلية منتظمة (المجلدات من ١٠-١٥) وطبقا لفواتير الناشرين كان التوزيع حوالي ١٠٠٠ نسخة.

١٦- جمعت دوروثي نفيل ليز مجموعة من الكتب والمستندات التي تخص كريج وهي الآن في مكتبة المعهد البريطاني في فلورنسا. وقد أمدتني بمعلومات قيمة وانتهاز هذه الفرصة لتقديم عظيم الشكر.

١٧- *E.G. Craig, Daybook I*, المخطوطة التي سبق اقتطافها، ص ١١٧.

١٨- فى ١٩٢٤ وضع كريج سيرة شخصية قصيرة لجون سمار. المخطوط الآن فى الملف، والقناع ، ١٩٢٦ - ١٩٢٧. المخطوط ونسخة، فى مجموعة جوردون كريج فى Biblioth que de l Arsenal, Paris . "سمار" اسم لإحدى عرائس الماريونيت فى جاوه والى كان كريج يهتم بها كثيراً.

١٩- كان كريج كريماً فى إعطائى قائمة بالآتى: Stanislas Lodochowowski, Julius Oliver, Giulio Piro, Samuel Prim, Charles John Balance, Allen Carric, Adolf Furst, و Borrow, Carlo Lacchio John Semar, Jan van Holt, Jan Klassen, Edward و George Normans Edwardovitch, Franz Hoffer, Louis Madrid, Felix Urban, Rudolf Schmerz, Anonymous, John Bull, G. C. Smith, O.P.V. Surgen, Ivan Ivanovitch, Britannicus, E. Gordon, You-No-Hoo, N or M, IM, Yu - No - Whoo, Yoo - No- Hoo, Chi lo Sa, François M. Florian, The Author of Films, William Marchpane, Giovanni Mezzogiorno, Henry Gay Calvin, Lilian Antler, Mable Dobson, Henry Phips, Georges Devoto, R.T. Vade, Benjamin Rossen, T.Kempees, J.H.Benton, ABC, CGE, QED, XYZ, A. B, CGS, Somers Bacon, G.B. Ambrose, John S.Rankin, Hadrian Jazz Gavotte, Edwin Witherspoon, Everard Plumblin, Antonio Galli, John Brownsmith, Drury Pervil, Fanny Hepworth, J. Moser Lewis, William McDougal, Marcel de Tours, Philip Polfreman, Lois Lincoln, Scotson Umbridge.

ويجب أن أبين أن كريج استخدم أيضاً بعض هذه الأسماء منها: Julius
Oliver Giulio Pirro, Stanislas, Lodochowkowski Samuel Prim.
عند
توقيعه على الكليشيهات الخشبية.

وكان لدورولى نثيل ليز أيضاً أسماء مستعارة: Pierre Rames, Conrad
John Semar وأحياناً Anthony Scarlett P.N و Tower

٢٠- انظر المقال الموقع بالاسم المستعار John Balance ، On Masks ، هي The
Mask, Vol.I, No,1, march 1908, pp. 9 - 12.

٢١- انظر الملاحظات المطبوعة في الملف عن (E.G. "The Mask 1932"
Craig Collection, Biblioth que de l Arsenal, Paris).

٢٢- J.S. 'Editorial Notes', *The Mask*, Vol.1, No. 1, p.23.

Gordon Craig, *Daybook I*, p.77.

٢٤- من النشرة التمهيدية الأولى التي أعلنت طبع مجلة القناع.

٢٥- عل الرغم من أن مقالات كريج أخذت حيزاً كبيراً من مجلة القناع إلا
أنها لم تقتصر عليها ولا على إعادة نشر المستندات القديمة لكنها استعانت بعدد
من المشاركين الخارجيين. المجلد، مثلاً تضمن مقالات لـ Edward Hutton و
J.Paul Cooper و Haldane Macfall و J.Martin Harvey و Leon Schiller

- وهو معترف به كتميز جوردون كريج والذي كان لأعماله كمخرج تأثير كبير في تطور المسرح البولندي الحديث.

٢٦- خطاب من Madame Yvette Guilber مطبوع على الغلاف الخلفى
The Mask, Vol,IV, No. 1, July 1911. من

٢٧- مطبوع على الصفحة الداخلية من الغلاف الخلفى من The Mask
Vol, III, Nos. 10-12, April 1911., فى مواجهة ص ١٩٦.

٢٨- Strindberg, *Briefe ans Intime Theater*, German edition, من
إعداد Emil Schering, 1921 و George Müller Verlag, p.111.

٢٩- مخطوط فى ١٨٩٨ بدون عنوان, (Gordon Craig Collection,
Biblioth que de l Arsenal, Paris).

٣٠- "The Actor and the ber-marionette" فى *On the Art of the*
Theatre, p.81

٣١- "The Artists of the Theatre of the Future" فى *On the Art of the*
Theatre, p.53

٣٢- "To Madame Elenora Due , *The Mask*, Vol.1, No. 1, March
1908, pp. 12 - 13.

٣٢- 'The Actor and the ber-marionette' في *On the Art of the Theatre*, p. 55.

٣٤- 'A Not on Masks, *The Mask*, Vol.I, No.I, March 1908, pp. 9-10.

٣٥- 'The Actor and the bermarionette', *On the Art of the Theatre*, p. 82.

٣٦- نفس المرجع، صفحات ٨٤ - ٨٥.

٣٧- كتب في رابالو في ١٩٢٤. انظر *On the Art of the Theatre*, pp, ix -x.

٣٨- 'The Actor and the be - marionette', p 61.

٣٩- *Daybook I*, p.77.

٤٠- 'A Note on Masks, *The Mask*, Vol.I, No.1, March 1908, p.10.

٤١- تيل Annenkov, 'Le Loyeux Sanatorium', *La Vie de l'Art*.
٤٢- 'Recherches dans le théâtre russe, 1905 - 25, استطفه بوريس تيل في
Spectacles, Cinquante Ans de Recherches, مرجع سابق ص ١٠.

٤٢- انظر مخطوط كريج '1905 - 1906' *ber-Marions - Berlin*
(Gordon Craig Collection, Biblioth que de l Arsenal, Paris).

- ٤٣- ظهر هذا في ترجمة فرنسية في كتاب *Spectacles, Cinquante Ans*
de Recherches, الصفحات ١٤- ٢٤ ونشر لأول مرة في ألمانيا عن طريق
Walter Gropius و Laszlo Mohoy - Nagy في المجلد الرابع من
(1925) *Bauhausb cher, Die B hne im Bauhaus* والذي يظل أفضل
مصدر للمعلومات عن الأنشطة والمبادئ المسرحية لمجموعة Bauhaus.
- ٤٤- انظر مقالتي , *La Mise en sc ne et le d cor expressionistes* في
Théâtre Populaire, Paris, January 1957, No.22, pp. 5-21.



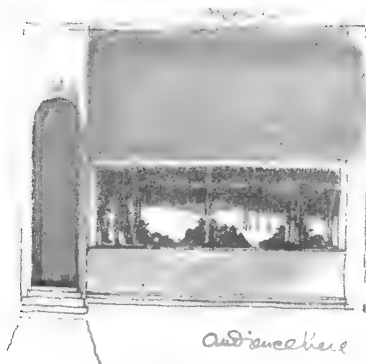
٢- كريج أثناء عمله في كليسيه خشبي (لورنسا، يناير ١٩١٣)



١٣ - الفصل الثاني . المشهد الأول



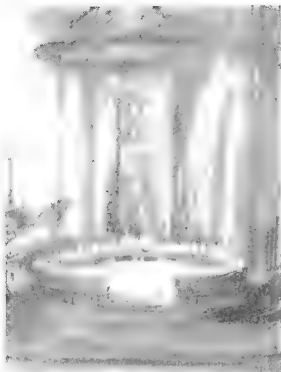
٣ب - الفصل الثاني . المشهد الثالث



١- مسرحية بيت لحم، ١٩٠٧: تصميمات للمنظر

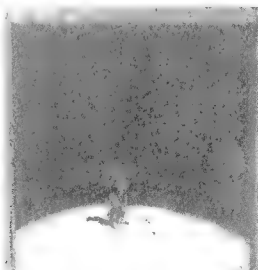


٥- المشهد الأول
(صورة فوتوغرافية التقطت أثناء التدريبات)



الفايكنجز، ١٩٠٣

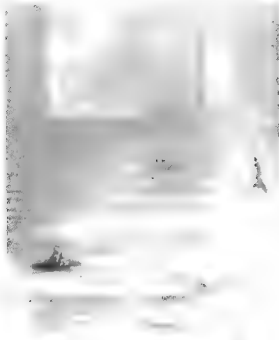
١٦- تصميم للفصل الثاني



٦ب - تصميم للفصل الرابع



٧- مسرحية فينيسيا مصونة .
تصميم للفصل الرابع



٨- درجات السلم

١٩٠٥ "الحالة النفسية الاولى"



"الحالة النفسية الثانية"



٩-درجات السلم (بعده)
"الحالة النفسية الثالثة"

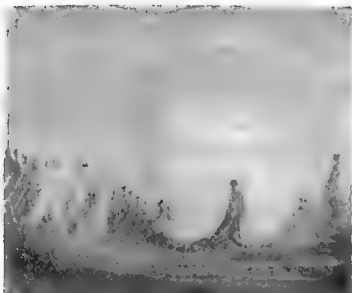


"الحالة النفسية الرابعة"

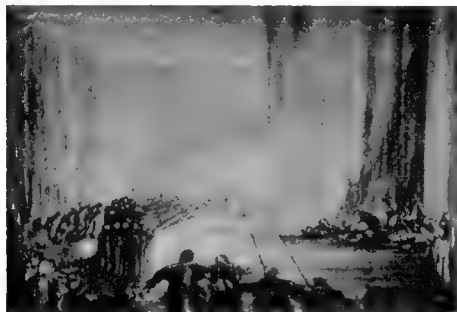


١٠- تصميم لمسرحية إلكترونية.

١٩٠٥



١١١- تصميم لمركزية
إلكترا



١١١- لياليه النفس البشرية ١٩٠٧

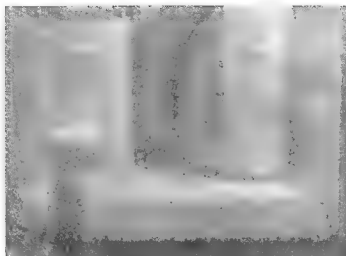


۱۲- حفر علی المهدی در انتظار
 "جهنم"، ۱۹۰۷.

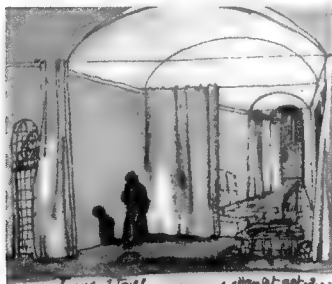


١٣- حفر على المعدن له المنظر .
١٩٠٧





١١٤- أعلى يسار: تصميم لهايملت. الفصل الثالث.
المشهد الرابع. ١٨٩٩-١٩٠٠



١١٥- أسفل يسار: تصميم لهايملت.
الفصل الثاني. حوالي ١٩٠١.

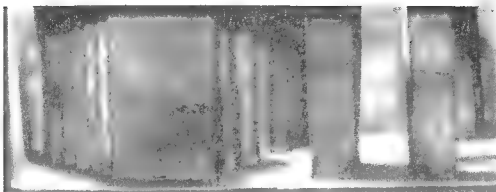


١٥- تصميم لمسرحية هاجلت . الفصل الثالث.

المشهد الثاني. ١٩٠٤



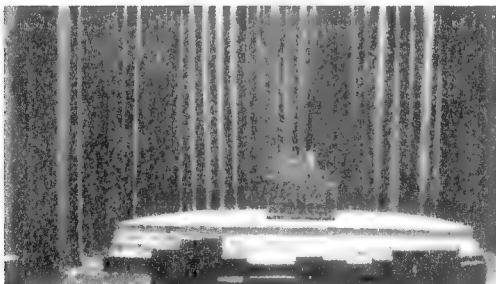
مسرحية هاملت في مسرح الفن بموسكو
تصميم لمنظر الفصل الاول.
المشهد الثاني، ١٩١٠

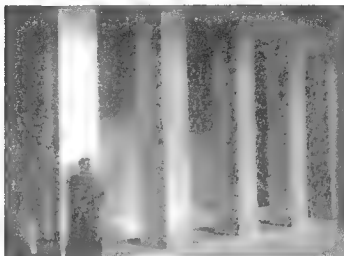


الفصل الأول، المشهد الأول (متغير)

١٧ - موديلات لمسرحية هامنت، ١٩٠٩

الفصل الأول، المشهد الثاني (متغير)





موديل للفصل الرابع . المشهد الرابع



موديل للفصل الرابع . المشهد الخامس



۱۹- کلودیوس ان. او. ماسا لیتینوف (وچر گرو د لک. ل. کتیر)،



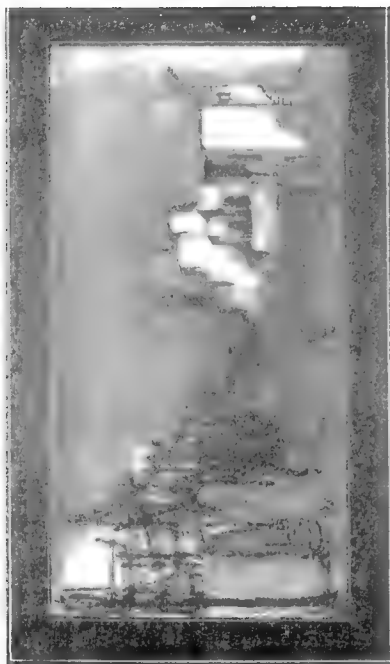
٢٠- (وفيليا (و.ف. جونسكايا) ويولوبينوس
(ب.ب. لوزنسكي)

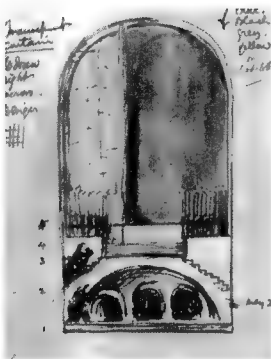


٢١- إلى اليمين: المشهد الأخير

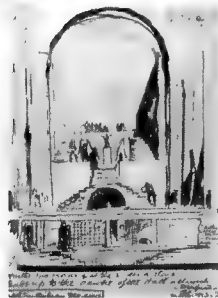
٢٠- لايريس (ر.ف. بونسلافسكي) وهايلت
(ه.آي. كاتشالوف)

٢٦- لأم القدس مانيو باج. تصميم لفظار. ١٩٠١.





آلام القديس ماريو (بعد)



۲۲- اسکنش ۲۹ مايو ۱۹۱۲

۲۳- اسکنش. سپتمبر ۱۹۱۳.



آلام القديس ماثيو (بعده)
٢١٠٠- موديل الصورة فوتوغرافية

(٧)

المنظرو "البارافانات" Screens

لم يكن كريج من العقلائين، لم يصل إلى مبادئه عن طريق ذلك النوع من التفكير المنهجي الذي ينتج عنه جسم هو النظرية. إنه حدسى، كثير الرؤى، يرشده مثل أعلى يدركه فى ومضات ويحاول باستمرار الوصول إليه . من هنا كان الأسلوب "التبويى" prophetic الذى يشبه فيه رسكين، الشطحات الفنائية lyrical flights التى توجد فى معظم كتاباته والنكهة "المصوفية" التى تطبع أعماله. إن الكلمة قد تبدو خطيرة لكن كريج له مفهوم للمسرح يكاد يكون دينياً. إنه يشعر أن لديه "رسالة" وهذا يجعل من السهل أن نفهم لماذا كان يرفض فى مرات كثيرة الاشتراك فى النشاط المسرحى الرسمى ولماذا رفض عروضاً مغرية عديدة. لقد كان يتطلع إلى مستقبل ملىء بالأسرار والكشف revelation وكان يعمل من أجل مسرح لم يكن ينتمى بعد إلى هذا العالم والذى كان يقبع وراء حدود المسرح كما كان يتصور عادة. لكن ذلك لم يمنعه من محاولة أن يعطى لأفكاره شكلاً بين حين وآخر. يجب علينا عند دراسة أعماله أن نفرّق بين أحلامه وبحثه التجريبي، بين المثالية الطوباوية والاستكشاف exploration.

من بين أوضاع الأمثلة لهذه الثنائية duality وهو أحد أكبر إنجازات كريج والذى ينتمى إلى أكثر فترات حياته إنتاجاً حفریات على الألواح المعدنية التى تسمى حركة Movement وهى بذور seeds "ألف منظر فى منظر واحد".

"The Thousand Scenes in one Scene"

فى كتابه فن المسرح، كان كريج قد أعلن أن الحركة تسكن فى أصل المسرح، إن فنان المستقبل سيكون روائحه بالحركة والمنظر والصوت. إن ما أعجبه أكثر من أى شىء آخر فى إيزادورا دنكن كان الطابع التعبيرى لحركاتها. فى ١٩٠٦ أعد دراستين للحركة، رجل يقاوم أشاء عاصفة ثلجية وبعض الأشكال تتسلى مجموعة سلالم ترى من الجانب^(١). بعبارة أخرى كانت الحركة موضوعاً رئيسياً لأفكاره ومشروعاته.

فى الجزء الأخير من مقاله "فنانو مسرح المستقبل" - حيث يضع المبادئ العامة "لفن الجديد" الذى كان يهدف إليه ويدرس عبر آية مراحل يمكن إيجاده- نجد نفس الإجراء كما فى مقال "الممثل والسيور ماريونيت": "فى البداية معك كان التقمص impersonation . لقد انتقلت إلى إعادة التقديم representation، والآن أقدم نحو الكشف revelation"^(٢). إن الفن الذى يسعى إليه، وهو فن يجب أن يكشف عن أشياء غير مرئية، سوف يولد من جديد عندما يتحد المعمار والموسيقى والحركة فى انسجام مثالى. يفتح العدد الأول من مجلة الأقنعة *The Mask* بهذه الرؤية فى مقال بعنوان "الهندسة" - وهو ما نيفستو شعري أكثر من دراسة منهجية - ينتهى بالكلمات: "سوف نحيط الناس بالرموز فى صمت، فى صمت سنكشف عن حركة الأشياء.. هذه هى طبيعة فنانا"^(٣) لماذا حركة الأشياء؟ لأن الجسم الإنسانى فى رأى كريج ليس أداة مناسبة لأداء الحركة.

إن القول الذي اقتطفناه توأ لم يكن نتيجة فرضيات غامضة vague hypotheses. لقد فعل كريج ما اعتبره اكتشافاً أساسياً وهو يقوم الآن بالتجريب فيه .

"لقد ذكرت من قبل الأهمية الكبرى الذي كان كريج يملقها على" دراسة في المنظور" Treatise on Perspective لسرليو Serlio. لم يكن كريج مهتماً على الإطلاق بنقل تصميماتها أو اتباع مقترحاتها لكن المجلد الثاني بصفة خاصة وأعمال الحفر التي يوضحها كان مصدر إلهام كما تشهد به قصة الطريقة التي جاءت بها تصميماته للـ "حركة" Movement إلى الوجود. في نهاية نسخته من هذا المجلد الثاني من الدراسة أضاف كريج إحدى عشرة ورقة كتب عليها الملاحظات الأولى لـ المنظر Scene مؤرخة في ١٩٠٦ و ١٩٠٧^(٤) أهمها - وهي تكون بداية مفهومه - كتب في نفس الليلة التي اكتشف فيها كيف شوّعت مناظره لسرجية روزمر شولم.

وكان لبعض الرسومات التوضيحية الخاصة في الدراسة أهمية خاصة بالنسبة له: تلك الموجودة في صفحتي ١٩ و ٢٠ حيث رسم شكلاً من الخطوط للوحة شطرنج في منظور على الأرض ويلاشك ذلك المواجه لصفحة ٢٤ والذي يبين أشكالاً ذات زوايا كما لو كانت حوائط لها جميعاً نفس الارتفاع وتتماص عند زوايا قائمة، ولقد خطر له أن من الممكن رفع كل مربع على لوحة الشطرنج أو خفضه عن طريق جهاز يمكن أن يقدمه كما لو كان السطح العلوي لتوازي السطوح parallelepiped هكذا تكون أرضية خشبة المسرح متغيرة بطريقة لا تنتهي

لأن اللعب بالأحجام volumes يجعل من الممكن بناء سلالم ومنصات ومقاعد وجوئات سميكة أو فضاءات واسعة. هكذا بدأ كريج بفكرة خشبة مسرح قوية لكنها متحركة، معقدة لكنها بسيطة في الفكرة والتأثير. لكنه لم يتوقف عند هذا؛ لقد أراد أن يكون المنظر كله قادراً على الحركة في كل الاتجاهات. لقد اخترع بارافانات screens رأسية كل لوح panel فيها مساوٍ في العرض لضلع المريمات وأضاف نوعاً من السقوف يبنى بنفس الطريقة كالأرضية. لم تكن النتيجة منظرًا بقدر ما كانت "مكانًا" يمكن تغييره بشكل لا نهاية له عن طريق اللعب بمهارة بالعلاقة بين أحجامه. لقد فرضت بالطبع بعض القيود بواسطة الأشكال نفسها، المربع البسيط والخطوط المستقيمة والمستطيلات، لكن كريج رأى أن الاستخدام العاقل للضوء يجعل من الممكن تخفيف حدة زوايا معينة وتغيير مظهر الفضاء. وقد أتاحت إمكانيات لا تنتهي عن طريق الأشكال والأحجام التي يمكن أن يحركها حسب إرادته وعن طريق تغييرات الضوء لخلق الجو atmosphere.

لم يكن ما يهم كريج في كل هذا بناء معمار متحرك بقدر ما كانت تهمه فكرة الحركة في شكلها المجرد. لقد ابتدع آلة رأى أنها تجعل من الممكن تطوير فن الحركة movement ووضعته اكتشافه في حالة غريبة من النشوة. لقد بدأ في صنع سيمفونية من الأشكال المتحركة يشير إلى المبدأ الذي تقوم عليه في الحركة وهي مقدمة لـ *محفوظة من الأعمال المنقوشة على المعادن A Portfolio of Etchings* الكتاب الذي أصدره في فلورنسا في ١٩٠٨^(٩). *البدائية* .. الميلاد. ليست هناك أشكال محددة بشكل قاطع. لا شيء يبدو أنه يقيّد الأفق. الأرضية

لا ترى وما فوق الرأس هو فراغ. وفوراً وفي المنتصف يتحرك شكل منفرد ويقوم ببطله مثل بداية حلم ثم شكل ثان وثالث. والآن وإلى اليمين يتكشف شيء دون عجلة. وتهبط الأشكال، بطريقة غامضة. ويصبح المكان كله في حركة تبثها فيه الحياة الداخلية التي يستمدّها من الضوء.

ولا شك أنه بسبب خشية كريج من ألا يفهم بوضوح حاول أن يشرح الأمر - تذكر - هكذا يقول حقاً.. مسرحية الآلام القديس ماثيو *St. Matthew Passion*. إلا تذكرك بشروق الشمس أو بالطريقة التي ينمو بها الشجرة إنها تبدأ دون أن يحس بها أحد ثم تتقدم في هدوء، في صمت دون إسراع بشكل نقي نقاء مطلقاً. إنها لما لو كانت شجرة رائحة تنبعث من الأرض وتزداد طولاً بالتدريج وترفع غصونها التي لا عدد لها نحو السماء. هذا هو ما جعلته مسرحية الآلام يفكر فيه. وقد أراد أن يعبر عن نفس النوع من التقدم progression في الحركة Movement، في موسيقى الأشكال التي حركها. أراد أن يكون قوانين شبيهة بتلك التي تكون أساس الموسيقى، القواعد التي يستطيع عن طريقها أن يبدع أعمالاً تشبه المؤلفات الموسيقية لباخ والأساتذة الأوائل. ربما كان من غير الممكن أن يكتشف هذه عن طريق البحث العلمي لكنه شعر أن مجهوداته يمكن أن تنتهي باكتشاف يكون هو نفسه علمياً. لقد قيد نفسه تماماً تقريباً بالحركة الرأسية وأدرك أن هناك الكثير الذي ينبغي عمله قبل أن يخرج فن الحركة movement إلى الوجود. لقد اكتشف ببساطة عناصره الأساسية، المصدر الفعلي لما يعرف الآن بـ "علم القوى المحركة للمنظر" scenic kinetics.

وإلى جانب هذه الملاحظات سجل كريج أسكتشات سريعة. لكن كان لا يزال عليه أن يضع رؤيته في شكل ملموس. كيف يعبر بشكل تشكيلي plastic عن شيء

يتحدى أن نمسك به؟ كيف تمتطيع الاستكشافات، تلك الأشياء الميتة التي لا حركة فيها أن تعبر عن شيء كله حركة ونمو؟ في البداية فكر في محاولة الحفر على الخشب، لكنه في ١٩٠٧ خطى خطوة أبعد في حياته كفنان تشكيلي عن طريق تعلم كيف يصنع أعمال النقش على المعادن. لقد بين له ستيفن هاوس Stephen Haweis كيف يعد اللوحة النحاسية copper plate - كيف يضعها في حمام من الحامض، لكي يسهل حفرها وسرعان ما اكتسب مهارة كبيرة، في هذا الوسيط. وخلال ١٩٠٧ - ١٩٠٨ صنع سلسلة مكونة من ١٥ عملاً من النقش على المعادن وصوره بعد ذلك في المنظر Scene نقل فيها الإحساس بالحركة العابرة والجو سريع الزوال الذي يحس المرء أنه يمر بسرعة عن طريق لعب الأشكال مع بعضها البعض وتوزيع الظلال وأشعة الضوء المائلة (اللوحتان ١٢ و ١٣).

وعرضت أعمال النقش على المعادن هذه في فلورنسا في ١٩٠٨. ويشرح كريج فكرته في مقدمته للكتالوج أخذت منها القطع الآتية:

“أهم شيء هو أن الحركة والتي تكمن وراء فن الكشف هذا يجب أن تُترجم من خلال الأشكال غير الحية Inanimate Forms. أتحدث هنا عن الحركة بالمعنى الحقيقي وليس بالمعنى الخيالي. إن الحركة غير الشخصية impersonal بالمعنى الحقيقي لا توجد في الفن الحديث - ولا يمكن أن يقال بحق أنها تنتمي حتى بمثلها الخيالي إلى أي فن آخر. ويبدو لي أن قسمي فن الكشف art of revelation الآخرين يؤيدان هذا الممار والموسيقى بدرجة ما، الممار الذي ينتج الشكل التقني ليس فقط في الخيال ولكن أيضاً في الواقع

actuality: الموسيقى التي تنتج الصوت الخالص ليس فقط بشكل مجرد بل بشكل ملموس أيضاً.

هذه التصميمات الخمسة عشر إذن هي دراسات لخمسة عشر حركة أو حالة نفسية للحركة منفصلة كما لترجمتها آلة. دمنى أجعل الأمر أوضح بالنسبة لك. يتمكن الفنان عن طريق هذه الأداة أن يستحضر أمام المشاهد إحساساً بالقانون الذي يتحكم في نظامنا - قانون التغير change. الحركة ستكون من أجل الحركة - تحاول دائماً أن تخلق التوازن الكامل. حتى كما هو الحال في الموسيقى، الصوت من أجل الصوت، تحاول دائماً أن تخلق التوازن harmony الكامل.

إن محاكاة الطبيعة لا تلعب دوراً في هذا الفن، إن الحالة النفسية وفكر الفنان اللذين يمران عبر هذه الأداة instrument سوف ينعلمان عن طريقه شكلاً قابلاً للتغير وراء آخر يعيش فقط لمدة دقيقة، يتغير بلا توقف حتى لو كان التغير غير ملحوظ، ليصل في النهاية إلى حالته النهائية والقاطعة لكي ينفث، ويبدأ تشكيل نفسه مرة ثانية وثالثة - تقدم لا نهاية له...^(١)

حتى في وقت قريب جداً كنت واقعاً تحت وهم أن المسرح مرتبط برفقته بشكل ما. كان بداخلي شوق ناتج عن مودة قديمة أن هذا يجب أن يكون كذلك. لكنني أعرف الآن أن هذا الفن الذي أكتب منه والذي أعطيته حياتي يتخطى المسرح. لقد ظهر هذا لي بشكل أكثر وضوحاً منذ وقت قريب جداً فقط. إن هدفي وعملي وممتنى تظل هي نفسها رغم ذلك -

شيء واحد فقط تغير - ما كان من قبل مستحيلًا أصبح الآن
ممكناً.

هكذا فإن فن الحركة التي سمعت أعمال كريج في الحضر على المادان أن تشير
إليه لا علاقة له بما كان يعرف بالفن الدرامى الحديث: لم يكن يهدف إلى
التفسير وكان العنصر البشرى، مستبعداً منه في الحقيقة. هل كان ذلك يعنى أنه
لم يكن له تأثير على الإطلاق في تطور الفن المسرحى، أنه لا يمكن تطويعه
لأغراض مسرحية؟ للإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن نتذكر مبادئ الفن الجديد:
أنه تجميع منفرد للأشكال والأحجام المتحركة، أنه ليس ديكوراً مسرحياً stage
setting أو أكثر من ديكور واحد لكنه منظر منفرد، مكان قابل للتنوع بلا
حدود infinite variation ليس تتابهاً للصور المسرحية ولكنه "حركة الأشياء" في
المجرد.

من الممكن ألا ننظر أبعد من العملية الفنية الفعلية. بناء أرضية خشبية مسرح
تتكون من عناصر متحركة. لقد اتبع كثير من المخرجين والمعماريين كريج في
المطالبة بخشبية مسرح متحركة بشكل كامل - منذ بيسكاتور Piscator إلى
مخملطى المسرح الأكثر حداثة مثل Werner Ruhnau والذي يقترح خشبة مسرح
مكونة من أسطح سداسية تركيب على جهاز يستطيع التحرك رأسياً مما يجعل
من الممكن بناء المنظر كما نحب.

هناك إمكانية أخرى هي التركيز على قدرة الأشكال التي يراها الجمهور على
الانتقال من مكان لكان . كان أحد خطوط البحث الرئيسية في مسرح القرن

المشربين موجها نحو انسجام حركة الأشياء على المسرح تماما مع حركة الممثلين وهذه التجارب تكون أساس القوى المحركة لخشبة المسرح.

وقد استخلص كريج نفسه من "اكتشافه" منظراً يرتبط به ارتباطاً وثيقاً. في هذا الأمر شعر أنه يحد من أهدافه صانعاً شيئاً يمكن أن يكون سهل التحقيق نسبياً. إن "المنظر للدراما الشعرية عنده كان نتاجاً جانبياً لمفهومه المثالي لفن الحركة"^(٨).

في ١٩١٠ ذهب الرسام بيوت Piot الذي كان في فلورنسا في ذلك الوقت ليقابل كريج بناء على طلب چاك روشيه ليكتشف ما إذا كان من الممكن أن يقوم كريج بإخراج عرض مسرحي على مسرح الفن.

كتب بيوت إلى روشيه عن محادثته مع كريج:

" لقد أرائني تصميمي لخشبة مسرح المهم فيها هو أنه يريد أن يجعل فضاء خشبة المسرح قابلاً للتغير بلا حدود. .. فمن طريق مدد من المكعبات التي يمكن أن تتكشف أو تتمدد يصبح مكعب خشبة المسرح إما مربعاً أو مستطيلاً أو أن يكون طويلاً بالتعاقب مع عرضه - وهكذا يعلو تنوعاً غير محدود للنجم المكعب لخشبة المسرح تماماً كما يفتقر الرسم فملاً مربعاً أو عريضاً أو طويلاً ليناسب موضوعه.

يتم تبسيط المنظر بشكل كبير حتى إنه يعبر عنه أساساً عن طريق التغيرات في الإضاءة عندما تضرب صعداً من الأشكال المختلفة. باختصار، يبدو أن هدف كريج هو أن يحقق عن طريق التبسيط - مدأ أو جزراً موسيقياً للمنظر مدخلاً إياه

فى الخطوة الزمنية لكى يربطه بالمسرحية . فعلى الآن يتكون المنظر الذى صممه الرسامون أو الرسامون الذين يسمون أن أهم أسلوباً خاصاً بهم من خرق rags غير متحركة تتدلى حول الأشكال التى تتحرك على خشبة المسرح. يريد كريج للظهور أن يتحرك كالصوت لكى يسمو ببعض لحظات المسرحية تماماً كما تتبع الموسيقى كل حركات المسرحية وتزيد من حداثها . إنه يريد أن يتقدم مع المسرحية أو هكذا بدأ الأمر لى مما أرائى إياه . أنا لا أعرف مدى إمكانية تفهيد هذه الفكرة لكن الفكرة نفسها هى من الطراز الأول وإذا تم تفهيدنا ستحدث ثورة فى تصميم المنظر لأنه كان هناك دائماً عداء بين حركة مقعد المسرحية وانعدام حركة المنظر. إذا كان يمكن تفهيد المنظر لينسجم مع تطور حبكة المسرحية كان هذا من شأنه أن يقدم مصدراً جديداً تماماً للتصوير. باختصار، لقد أرائى هذا الرجل كريج فكرة للمنظر وهى الفكرة التى سمعتها للمرة الأولى من الإطلاق.

لأننا نحن الرسامون لا يمكننا أبداً أن نمطلك أى شيء ما هذا الصور pictures، جيدة كانت أوريثية لكنها لن تكون منظرًا حقيقياً للدراما . وليس هناك فكرة جديدة فيها أطلعتنا عليه الروس، إن ما أرويتنا إياه ناجح لكنه ليس فكرة. لكن هل يمكن تحقيق حلم كريج أو هل لدى كريج قوة الإرادة لكى يخرج من حلمه - ذلك أمر يمكن أن نكتشفه فقط من طريق المخاطرة فى هذا الشأن..^(١).

كان كريج قد كتب قبل ذلك بأشهر قليلة في يومياته : "أود أن استبعد المنظر
التصويرى *pictorial* لكن لكى أترك مكانه المنظر المعماري *Architoc-tonic*
scene".^(١٠)

إن الاكتشاف المسجل على الأوراق المضافة إلى دراسة سرليو Serlio كان
جسماً بين طول التأمل والإلهام المفاجئ. لقد بدأ كريج الآن بحثاً منهجياً حول
طرق تطبيقه. لقد عمل سنوات كثيرة على النماذج *models* وجرب في الإضاءة
من ١٩٠٧ حتى ١٩٢٢ سنة نشر المنظر *Scene*^(١١). وهو الكتاب الذى لخص فيه
مبادئ اكتشافه واقترح طريقة متابعته. في سبتمبر - أكتوبر ١٩٠٧ كان قد بدأ
فعلاً في بناء نموذج خشبة مسرحه الأولى بفرض التجريب في البارافانات
screens. إلا أنه لم يكن قد أتم بعد نظامه للإضاءة. في ١٩٠٩ بنى نموذج خشبة
مسرح آخر وقام باختباره بمشروع لإخراج مسرحية تاجر البندقية *The*
Merchant of Venice ويمد ذلك بسنتين صمم خشبة مسرح ثالثة كانت أكثر
قابلية للنقل والتي استخدمها في لندن^(١٢) ليمرض اختراعه والتي سنرى
تطبيقاتها الأولى في إيرلنده وموسكو. صمم بعد ذلك وشهد نمودجه المشهور
النموذج A Model الذى بدأه في سبتمبر ١٩١٢ ولم يتمه تماماً حتى ١٩٢١:
وكان هذا - وقد بنى بمون مساعدين عديدين خاصة ابنه تيدى Teddy -
نموذجاً كاملاً لاختراعه استمر في تحسينه ، وقد سجلت العملية بكاملها في
كتاب مخطوط - المبادئ والمواد (البارافانات والقطع الإضافية *extra pieces*)
وجهاز خشبة المسرح *stage apparatus* (جدول يبين أى الهيلاتينات الملونة
استخدم وما نوع اللمبات والبروجكتورات وأية مقاومات *resistances*
استعملت)^(١٣).

هذا الجهاز والذي حصل له على براءة اختراع في المملكة المتحدة والولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا وألمانيا ظل شهوراً تحت اسم البارافانات screens الذي أطلقه كريج عليه عندما كتب عنه للجمهور، في مجلة الأتمة عدد مايو ١٩١٥. البارافانات هي المادة الأساسية في حين أن المبدأ وراءها تعبر عنه عبارة "الألف منظر في منظر واحد" (١١).

لم يكن كريج مخترع عملية جديدة للديكور المسرحي أو وسيلة ميكانيكية لتسهيل تغيير المناظر scene - shifting. لقد اعتبر كل فترة في تاريخ المسرح لها نمطها الخاص من خشية المسرح - فالمسرح الأفريقي والروماني القديم كانت تسيطر عليه الوحدة المعمارية للمنظر وكانت الكنيسة هي المكان المفضل للمروض المسرحية في زمن العصور الوسطى وكانت الكوميديا ديلارتي 'Commedia dell' Arte تقدم على منصات مقامة في الشارع. إلا أنه منذ عصر النهضة تم غزو الأسلوب الإيطالي في المسرح بالتدريج بواسطة المنظر المصور painted scenery والذي كان يدمر الوحدة ويقف عائقاً أمام الممثل. وفي معرض إشارته إلى اختراعه في المنظر Scene زعم كريج أنه اكتشف "المنظر الخامس" (١٢). كان اختراعاً أرضى كلا من الحاجة إلى الوحدة والاستمرارية permanence والرغبة في الحركة والتغيير. وقد استخدم نوعاً خاصاً من المواد لكنه نوع قدم مدى عريضاً من الإمكانيات. هنا نتعرف على الأفكار وراء الحفر على المعدن في الحركات Movements.

وتكون "المنظر الخامس" بصفة رئيسية من البارافانات التي تتألف من أربع أو ست أو ثمان أو عشر أو اثنتي عشرة ورقة يمكن طيها للأمام أو للخلف. وكانت

كل أوراق البارافانات بنفس الارتفاع لكنها قد تكون ذات عرض مختلف، ويمكن صنعها من براويز خشبية مغطاة بالخيش أو من الألواح الخشبية ويمكن استخدام إكسسوارات معينة (درجات سلم ونواخذ وقطع أثاث إلخ) معها تختار بعناية فائقة لتجنب أى شيء زائد عن الحاجة. ويمكن الإيحاء بأى مكان وأى جو عن طريق الترتيب المناسب للبارافانات. فإذا تغيرت زاوية بارافان تغير منظر خشبة المسرح فوراً. كان هذا بالطبع منظراً متقرباً يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة. ويقارن كريج جهازه بوجه الإنسان. يتكون الوجه من عينين وجبين وأنف وذقن وفم وخدين تؤدي كلها إلى شكل محدد لكن تعبيره يختلف باختلاف أى من الملامح. إنه نفس الأمر بالنسبة للمنظر عند كريج والذي هو ليس سلسلة من الصور المنفصلة لكنه سلسلة من التعبيرات المختلفة تمر على نفس الهيكل structure.

ذلك لأن أهم خصائص هذا المنظر هو أنه بناء معمارى له حياته الخاصة. إنه وحدة صلبة ذات أبعاد ثلاثة تطوع نفسها لحركات الممثل - مجموعة من البارافانات تقف بنفسها ولا ينبغي أن نعلقها من الشوايات مثل المنظر ذى الطراز القديم. فهي تقف على خشبة المسرح كما هي. فهي لا تقلد الطبيعة، وليس مرسوما عليها تصميمات واقعية أو زخرفية. إنها على وتيرة واحدة monotone. إن كريج يستبعد الرسم painting من خشبة المسرح لأن المسرح لا يمكنه بل يجب عليه عدم استخدام أية فنون غريبة عليه. هكذا يرفض كريج أى نوع من المحاكاة، فكها مزيفة. "مكان لطيف"، هكذا قال لى صديق قديم عزيز عندما نظر إلى نموذج المنظر الذى سأصفه فيما بعد - كنت أعتقد دائماً أن هذه هى أفضل كلمة تستخدم - أحسن كثيراً من منظر. إنه مكان إذا بدا أنه حقيقى - وهو منظر إذا بدا زائفاً^(١٦).

إلا أن هذا الاختراع هو أكثر وأقل من البناء المعماري، إن عليه أن يخدم المسرحية وحركتها وتطور الحبكة لذلك ينبغي عليه أن يكون متنقلاً مثل المسرحية نفسها: يمكن تحريك البارافانات هنا وهناك ويمكن طيها وفردها أمام أعين الجمهور حتى يكون الانتقال من منظر إلى المنظر الذي يليه بالتدرج مثل التهيّيرات في المسرحية.

لم تكن البارافانات هي العنصر الوحيد الذي استخدمه كريج. كان هناك عنصر آخر له نفس الأهمية: الضوء والذي درس تأثيراته بعناية عندما كان يقوم بالتجريب مع موديلاته. كانت البارافانات لاتضاء بنفس الطريقة كالمنظر العادي.

تدب الحياة في المنظر ويحصل على قدرته التعبيرية الكاملة من خلال الضوء. لقد سار الضوء عليه باعثاً فيه الحياة خالقاً جواً ومثيراً إياه. لقد لُوّن الضوء البارافانات وغير مظهرها بالتدرج. يقارن كريج اتحاد المنظر والضوء بالاتحاد بين راقصين أو مغنيين في توافق تام حتى إن الواحد لا يستطيع أن يفعل شيئاً بدون الآخر.

”إن علاقة الضوء بهذا المنظر تشبه العلاقة بين قوس المزف والكمان أو علاقة القلم بالورق.“^(١٧) ولكن عند إنشاء هذه العلاقة يجب ألا ننسى الممثل. إن كريج لم يكن يخترع آلة لذاتها فقط: ”... إن أية نظرية تحاول أن تذكر استخدامات الضوء في علاقتها بالمنظر دون ذكر استخدام الضوء في التمثيل لا قيمة لها“^(١٨) وفي ملحوظة بأسفل الصفحة تتصل بهذا يشرح:

تبدأ أن الممثل والمنظر واحد يجب أن يظلا واحدا أمامنا وإلا
سننظر إلى شيئين وهكذا نفقد هيمة الاثنين. إن قيمتهما وفي
كونهما واحداً.

وبما أنهم واحد - المسرحية والممثل والمنظر - يجب أن يظلوا
أمامنا وإن تشابههم ونسبهم على أنهم واحد- وإلا سننظر
من الواحد منهم إلى الآخر ونفقد الكل^(١١).

ظل كريج مخلصاً لمبادئه والتي تعبر عنها ببساطة مجلة المنظر Scene بكلمات
جديدة وذلك بعد كتابته لـ فن المسرح بسبعة عشر عاماً. إن آلاف المناظر في
منظر واحد كان واحداً من بين عدد من الوسائل التي يمكن عن طريقها تطبيق
هذه المبادئ. لقد نظرت إلى وحدة المنظر والممثل والضوء والحركة من وجهة نظر
التعبير.

ومثل بيوت Pict عندما نقل إلى جالك روشيه انطباعاته عن عمل كريج
التجريبي كتب فيليبرتو سكاريلي Filiberto scarpeli المعمارى والمؤلف الفلورنسى
إلى جيوفانى جراسو Giovanni Grasso الممثل الصقلى فى ٤ ديسمبر ١٩١٢
يصف زيارة إلى أرينا جولدوني Arena Goldoni قام بها بناء على طلب جراسو:
"عزيزى جيوفانى:

ذهبت بالأمس إلى السيد كريج فى أرينا جولدوني.
انطباعاتى؟ كريج رجل خارق إذا كانت خارق تعنى القدرة على
استحضار شيء من لا شيء أمام عينيك مما يمشك.
والمناسبات التي يستخدمها كريج فى إبداعاته هي لا شيء أو
تقريباً لا شيء: بعض الباراتانت وبعض الأضواء الكهربائية.

إنه يضع على خشبة مسرحه الصغير (ليس أكبر من مسرح مارينيت للأطفال) بارافانك الحقيقة وبينما أنت تظهر يرتبها هو بطريقة معينة بحركة سريعة من اليدين؛ يأتي شعاع من ضوء كهربائي لضرب بين تلك المستطيلات البسيطة من الكرتون ولتتم المجزأة؛ تشاهد متحزراً مهيباً؛ إن الإحساس بالشئ الصغير يفتى بشكل مطلق. إنك تسمى أبعاد المسرح. هذا هو التوازن بالغ الدقة بين الأشياء والخطوط الذي يعرف كريج كيف يحققه المناظر. إن حركة بسيطة أخرى للبارافانكات (دائماً أمام عينيك) ويتغير المظهر ثم يتغير ثانية دون أن تذكرك تأثيرات الضوء أبداً بذلك الذي رأيتَه قوا. وهكذا يمر المرء من رؤية مهدان عام وشارع ورواق ذي أعمدة إلى رؤية غرفة استماع أو سجن أو سجن تحت الأرض.

كريج رسام عظيم ومعماري عظيم وشاعر عظيم. إنه يرسم بالضوء وهو يبنى بمرمات قليلة من الكرتون، وينسجم ألوانه وخطوطه بخلق إحساسات عميقة مثل تلك التي لم يستطع أن يخلتها إلا آباء العصر.

أنا لا أبالغ يا عزيزي جوفالتي.

إن مرأى بعض المناظر في مسرحية *Othello* بحث هي نشوة لم تستطع أن يبعثها هي من قبل إلا قرابة شكسبير! نحن بعيدين، بعيدون جداً عن المصادر السينمائية الممتدة حتى لو كانت أفضل ما يمكننا تذكره^(٢٠).

مضت ثلاث سنوات بين خطاب بيوت إلى روشيه وخطاب سكاريللي إلى جراسو. وفي نفس الوقت، وضعت بارافانكات كريج على خشبة مسرح الأبي

Abbey Theatre فى دبلن وعلى خشبة مسرح الفن فى موسكو The Moscow
. Art Theater

راينا الآن كيف استجاب بيتس بحماس لأولى عروض كريج المسرحية. فقد
كوّن الاثنان صداقة قائمة على أساس عزمهما المشترك على إعادة توليد
regenerate فن المسرح. هناك رسائل غزيرة تبين أنهما ظلا على اتصال حميم.
فى ٢٠ نوفمبر ١٩٠٢ يكتب بيتس لكريج يدعو إلى قراءة إحدى مسرحياته. إنه
يتحدث عن الفرقة الإيرلندية الناشئة التى يديرها وعن رغبته فى أن يكسب
جمهوراً من بين الشعب الإيرلندى الحقيقى^(٢١). وفى خطاب آخر يسأل كريج ما
إذا كان من الواجب أن يرتدى بعض شخصيات مسرحية أخرى من مسرحياته
أقنعة^(٢٢). من الواضح من كتابات بيتس النظرية والنقدية أنه وجد فى أعمال
كريج . . . صدى لا ينفذ من الإلهام. كان بيتس يحاول إحياء الدراما الشعرية وكان
يحارب الواقعية بمحاكاتها للحياة اليومية. لقد رأى أن المنظر المسرحى stage
setting يجب أن يكون مصنوعاً كالمسرحية مع تمتعه بحقيقته الفنية الخاصة به
والتي كانت تستبدل اللجوء إلى المنظر الزائف وإلى الإضاءة والظل المصورين.

وكانت مجلة القناع The Mask كثيراً ما تنشر معلومات عن أعمال مسرح
الأبى وتطبع أشياء كثيرة لبيتس منها مسرحية الساعة الرملية The Hour
Glass^(٢٣) ومقال "المسرح التراجيديدى"^(٢٤) والذى يكون مقدمة لكتابه مسرحيات
لمسرح إيرلندى Plays for an Irish Theatre (ديريد Deirdre والخوذة
الخضراء The Green Helmet وعلى شاطئ بيل On Baile's Strand وعتبة
الملك The King's Threshold والمياه الظليلة The Shadowy Waters والساعة
الرملية The Hour Glass وCathleen ni Houlihan).

طبع هذا المجلد في ١٩١١^(٣٥) وكانت به رسوم توضيحية illustrations من أربعة تصميمات لكريج، واحد مسرحية *Deirdre* وواحد مسرحية الساعة الزجاجية واثنين مسرحية على شاطئ بيل. والأهم منها جميعاً أن بيتس كان هو الشخص الوحيد الذي أعطاه كريج مجموعة من نماذج البارافانات لتساعده في تكوين مناظر مسرحياته وأيضاً سمح لبيتس فقط أن يستخدم اختراعه على مسرح الأبي.

في يوم السبت ٨ يناير ١٩١٠ كتب بيتس لليدي جريجوري Lady Gregory وحدثها عن معادلة له مع كريج في المساء السابق. تناول كريج طعام العشاء معي الليلة الماضية وبعد أن انصرف بنهون Binyon قام بعمل رسومات الخ، وشرح المزيد من "مكانه" Place أو أي شيء يمكن للمرء أن يسمى به اختراعه. سوف أرى موديله يوم الاثنين الساعة ٥ وأعتقد أنني - إذا بدا أن ذلك صواب - سأطلب واحداً لنا (يقول أن ذلك سيكلف حوالي اثنين جنيهات استرلينياً للمواد الخام وحوالي أربعة جنيهات استرلينية مقابل وقت الرجل). كان بيتس يرغب في استخدام المنظر لمرض قادم لمسرحية أوييب *Oedipus* لكن كريج "يريدنا أن نلعب بموديله أولاً ونسيطر على تأثيراته". ويمضى بيتس في القول: "أعتقد الآن طبقاً لما قال لي أن تعديلاً معيناً سيعطينا منظراً مناسباً تماماً هي الهواء الطلق، أنه سيكون لدينا وسيلة لأن نضع على المسرح كل شيء ليس طبيعياً وأن من اختراعه قد تنشأ طريقة جديدة تماماً حتى بالنسبة للمسرحيات الطبيعية"^(٣٦).

أثناء صيف ١٩١٠ "لعب" بيتس بالموديل الصغير الذي كان كريج قد أعطاه له وقد وجد فيه منظراً قابلاً للتغييرات التي لا تنتهي والتمبير عن كل حالة شعورية. لقد أدهشته بساطته وتنوع وثراء التأثيرات التي يمكن أن تستخرج منه.

”من هنا - كما يقول - يمكننى فعل أى شيء ما عدا إخراج مسرحيتى كما أكتبها، محسراً هنا وهناك أشكالاً صغيرة من الكرتون من خلال ضوء وظل مرجحين أو جادين مما يسمح للمنظر أن يقول الكلمات والكلمات تقول المنظر. أنا ممتن جداً لأنه استبعد عالمياً كاملاً أقمبى ولم يكن محترماً وأعطانى أشكالاً وإضاءات يمكننى أن ألعب عليها كما ألعب على آلة وترية“^(٣٧).

وفى ١٢ يناير ١٩١١ ظهرت البارافانات لأول مرة فى المسارح على مسرح الأبى فى المروض الأول لمسرحية *المخلص The Deliverer* وهى مسرحية لليدى جريجورى وفى إعادة لمسرحية *الساعة الرملية*. كانت مسرحية ليلى جريجورى مسرحية رمزية تدور أحداثها فى مصر وتتناول فى ظاهرها موسى Moses لكنها فى الحقيقة تتناول بارنل Parnell. كان المنظر يمثل معبداً من الخارج وكانت البارافانات مرتبة بميل ومطوية لكى توحى بالأعمدة. جاء الضوء من أعلى ومن الأجناب. وبالنسبة لمسرحية *الساعة الرملية* كانت البارافانات الملونة باللون العاجى مرتبة ببساطة متناهية وقللت الأكسسوارات إلى الحد الأدنى - كرسى الرجل الماقل the Wise Man بنفس لون البارافانات وكتاب القدامس وجرس وساعة رملية. وكانت الملابس، وقد صنعت طبقاً لتصميمات وضعها كريج، متجانسة مع المنظر وبرزت بوضوح أمام الخلفية المحايدة.

فى اليوم التالى كتب ليخبر أصدقاءه عن التنصر الذى سجله المنظر والملابس مع الجمهور^(٣٨). وكان قبل ذلك بأيام قليلة قد أعلن فى خطاب للصحافة عن الأهمية التى يعلقها هو نفسه على اكتشاف كريج:

"الفنمة الحقيقية لاختراع السيد كريج هو أنه يمكّن المرء من استخدام الضوء بطريقة أكثر طهيمة وأكثر جمالا من قبل على الإطلاق. إننا نتخلص من كل موقوفات أعلى المسرح - كل الحبال والمنافذ للتدلية من أعلى التي تملع اللهب الحمر بالضوء. من الممكن الآن أن نضع بتظليل منظر واحد - ضوء وظل حقيقيين مكان ضوء وظل مصوريين. يحدث باستمرار في المسرح للمناصر أن يكون الظل المصور شهر متناسب مع اتجاه الضوء. والأكثر من هذا فيما يتعلق بهذه النقطة أن المرء يفقد الجمال غير المادى للضوء والظل الحقيقيين. إلا أن هذا يعنى إلغاء للواقعية لأنه يجعل من تصوير المنظر والذي هو طبعاً أمر يتصل بالضوء والظل المصورين مستحيلاً. يدخل المرء عالمًا من التأثير الزخرفى مما يعطى للممثل أهمية محدّدة. هناك أهل القليل مما ينافسهم لأن هناك تفصيلات أهل على الرغم من أن هناك جمالاً أكثر^(٢٩)

وقد كتب إلى كريج فيما بعد:

"إن ملك دائماً إلهام عظيم لى. حقا إنى لا أستطيع أن اتفعل نفسى أكتب أية مسرحية للمسرح الآن لا أكتبها من أجل بارافانتاك^(٣٠)."

فى هذه المناسبة احتوى بروجرام مسرح الأيى إعلاناً يقول: إن طريقة ديكور المسرح المستخدمة فى المرض الحالى سوف ترونها قريباً فى عرض مسرحية هاملت على مسرح الفن بموسكو.

هوامش

- ١- تظهر صور هذين التصميمين في كتاب *Towards a New Theatre* مرجع سابق، في مواجهة صفحتي ٤٨ ، ٦١ .
- ٢- *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق ص٤٦ .
- ٣- 'Geometry'، في 1-2 March 1908, Vol.1, No.1 *The Mask*، هذه المقالة لا تحمل توقيماً لكن ليس هناك شك في شخصية كاتبها .
- ٤- Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
- ٥- *A Portfolio of Etchings*, Folorence 1908 المقدمة 'حركة' نشرت أيضاً في 6 - 185 pp, December 10, 1908, Vol.I, No. *The Mask*.
- ٦- *Catalogue of Etchings being Designs of Motions*, by Gordon Carig, Florence, 1908, pp. 6-8.
- ٧- نفس المرجع، الصفحات ١٠ - ١٢ .
- ٨- انظر *المنظر Scene* مع مقدمة وقصيدة تقديم لـ John Masefield London, Humphrey Milford, Oxfor University Press. 1923, p. 19

٩- اقتطفها Rose - Marie Moudowés, Jacques Rouché et Edward Gordon Craig 'مرجع سابق ، الصفحات ٢١٣ - ٣١٩ . في إشارته لأعمال الروس كان بيوت Piot يفكر أساساً في المنظر التصويرى للباليه الروسى Diaghilev J Russian Ballet .

١٠- مدون بتاريخ ٢ فبراير ١٩٠٩ , p.77, *Daybook I*,

١١- كتب كريج *المنظر في رابالو* في مارس ١٩٢٢ . ويشغل المخطوط الأصيل اثنين وأربعين صفحة في مجلده للمخطوطات. E.G.C.MSS 7, 1914 - 1916 . 1920 .

١٢- قدم كريج هذا المرض في ١٨ سبتمبر ١٩١١ في الاستوديو الخاص به في لندن ونشرت *الديلي نيوز* مقالاً عنه في عددها ١٩ سبتمبر ووصفت مجلة التايمز الاختراع في ٢٣ سبتمبر ١٩١١ في مقال أعاد كريج نشره في العديد من كاتالوجات معارضه (City of Manchester Art Gallery 1912: City Art Gallerys, Leeds 1913, etc.) وفي عدد من مجلة *القناع* والذي كان مخصصاً في معظمه لاختراعه الجديد *The Mask*, Vol.VII, No. 2, May 1915 . أنظر صفحة ١٥٦ - ١٥٧ .

١٣- للأسف الموديل (أ) لم يعد موجوداً لكننى استطعت أن أدرس المخطوط الشارح له في مجموعة جورديون كريج في Bibliothèque de l'Arsenal, (Model A. MSS Book 14) .

١٤- من بين أهم مجموعة المساهمات هذه وصف تفصيلي لاختراع كريج
ووصف لميزاته الفنية والتقنية والاقتصادية.

١٥- *Scene*، مرجع سابق ص١٨.

١٦- نفس المرجع . footnote 1, p.1.

١٧- نفس المرجع ص٢٥.

١٨- نفس المرجع ص ٢٣.

١٩- المرجع ص٢٣، footnote 2 .

٢٠- خطاب مطبوع في . *The Mask*, Vol,VII, No,2, pp.159-60.

٢١- Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Gordon Craig Collection

٢٢- نفس المرجع خطاب في ٣ نوفمبر ١٩١١.

٢٣- *The Mask*, Vol,V,No, 4, April 1913, pp.327 - 46

٢٤- *The Mask*, Vol, III, No 4-6, October 1910. pp.77-81

٢٥- نشره .A.H.Bullen, London and Stratford - upon - Avon

٢٦- خطابات W.B. Yeats، مرجع سابق، ص ٥٤٦.

The Mask, Vol, III, هي W.B. Yeats, "The Tragic Theatre", -٢٧

Nos, 4-6, October 1910,p81.

Gordon Craig Collection هي هذا الخطاب موجود في -٢٨

Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

.Evening Telegraph, 9 January 1911 -٢٩

The Gordon Craig هي ٢٩ يوليو (١٩١٢)، الآن موجود في -٣٠

Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

(٨)

هاملت موسكو

فى كتاب فن المسرح (١٩٠٥) أكد كريج بصراحة أن "مسرحية هاملت ليس فيها طبيعة العرض المسرحى" وأن مسرحيات شكسبير الأخرى الكبيرة والكاملة عندما تقرأها لا يمكنها إلا أن تخسر خسارة كبيرة عن طريق التناول المسرحى لها. بعد ذلك بثلاث سنوات أعلن مرة ثانية أن "تقديم مسرحية هاملت بشكل صحيح أمر مستحيل"^(١) وقد ذهبت أبحاثه وتجاريه واكتشافاته ونوقه إلى فن الكشف، ذهبت جميعها لتؤكد رايه مثل جوته رأى أن "شكسبير" ينتمى حقاً إلى تاريخ الشعر، فى تاريخ المسرح يظهر فقط ظهوراً عرضياً".

ومع ذلك احتل قليل من المسرحيات مثل هذا المكان المرموق الذى احتلته هاملت فى حياة كريج العملية. وعندما كان ممثلاً صغير السن كان يلعب الدور فى جولة للفرقة فى لندن. لقد كانت مسرحية هاملت موضوعاً للرسومات التى تكشف فيها أصالة أفكاره لأول مرة. كان دائماً يضع تصميمات للمسرحية (اللوحتان ١٤ و ١٥) وخلال الشهور التى قضاها فى ألمانيا كان ينوى إخراجها.

وفى ربيع ١٩٠٨ عندما كان يبحث فى الدعوات التى وصلته من برلين وهولندا ولندن أبقى إليه ستانيسلافسكى يدعوهُ إلى موسكو. أجاب:

عزيزى ستانيسلافسكى

أشكرك على تفراغك

أنا لا أريد أن أستعجلك على الإطلاق - لكننى الآن أقوم بعمل الترتيبات لزيارة دول أخرى معينة لإخراج الفيلم من المسرحيات وأحب أن أزور مدینتك فى نفس الوقت، لدى قليل من الوقت فقط لأكرسه لهذا النوع من العمل إلا إذا تم كله فى جولة واحدة قصيرة من المحتمل أن تكون مستعجلة هذا العام. وأرغب أيضاً أن أحتفظ لمدن معينة بمروض معينة. لقد قمت بالتعضير لمسرحية الملك لير فعلاً وسمعتنى كثيراً أن أخرج مسرحية هاملت لك. وأنا لا أستطيع على أى الأحوال أن أخرج مسرحية لم أدرسها لزمان طويل.

هل تفهم؟

نعم - إنك طبعاً تفهم.

تقول إنك لم تقرر بعد ريتوارك

أمل ألا تمتيرها وقاحة على إذا اقترحت أن فى حالتى يجب اختيار المسرحية التى سأخرجها - إذا كان ذلك ممكناً - بعد استشارتى. يسمعننى ويمتنعن بعض الرضا أن ألقى خطاباً منك إذا لم يكن هذا المطلب بالكثير بالنسبة لشخص مشغول مثلك

جوردون كرويغ^(٣)

كانت هذه هى الخطوة الأولى نحو واحد من أشهر المروض وأكثرها تعرضاً للمناقشة المتحممة فى تاريخ المسرح الحديث (اللوحات ١٦-٢١). وقد جعلت

التطورات التالية المخرج يمسك بخناق أحد أقوى الأعمال في الريبورتوار وأدت إلى التقاء اثنين من رجال المسرح لهما أقوى تأثير على فن المسرح اليوم وجمعت اتجاهين مختلفين تماماً يواجه أحدهما الآخر. وكانت التجربة ذات أهمية حاسمة واستتج الجانبان كلاهما منها نتائج.

ومضت ثلاث سنوات قبل أن يرتفع الستار عن أول ليلة لمرض جورودون كريج لمسرحية هاملت على مسرح الفن بيموسكو في ٨ يناير ١٩١٢. لقد كانت سنوات عمل تحضيرى مكثف وفي بعض الأحيان صعب.

قد يبدو من المدهش أن يتجه ستانيسلافسكى إلى كريج. لكنه هو أيضا كان يبحث عن طريق جديد. لم يكن راضيا عن الواقعية الشكلية للمرض الأولى لمسرح الفن وأراد أن يتقدم إلى أبعد من ذلك. لقد ساعده قبل ذلك ظهور تشيكوف على الساحة على أن يفعل ذلك لكنه لا يزال يشعر بالإحباط في أوقات كثيرة من النتائج التي حققها. كان التصوير والنحت والشعر والموسيقى يتجنبون الآن مجرد المحاكاة ويعاولون الإيحاء بأشياء لا ترى وأحس أن المسرح يجب ألا يتخلف عنها. استدعى أولاً مايرهولد الذي حاول إقامة ستوديو مسرح طبقاً لخطوط مؤسلة stylized lines بتقديم عروض تجريدية لمسرحية *Morde Tintagiles* لمارتريك Materlinck ومسرحية *Sch luck und Jau* لهوتمان Hauptman وهكذا. في البداية كان ستانيسلافسكى سعيداً ومبهوراً ولكن عندما افتتح العرض الأول أدرك أن هذه لم تكن الطريقة لحل مشكلات مسرح الفن. لم تكن أكثر من تطبيق ماهر لنظرية ساعدت الممثلين على إخفاء عيوبهم. لم يكن هؤلاء المؤدين تكتيك حقيقى. لم يكونوا قادرين على التعبير عن الدراما الجديدة

بدقائقها وخباياها. وبما أن ستانيسلافسكى كان مقتنعا بشكل يتزايد يوماً بعد يوم بالحاجة الماسة لوضع فن الممثل على أساس ثابت لم يخدعه التجريب في طرق الإخراج. لقد ساهم بنفسه في المسرح غير الواقعي بتقديمه مسرحية *دrama الحياة* *The Life of Man* لـ Knut Hamsun وحياة الإنسان Leonid Andreiev بمناظر رمزية مؤسلبية. ورأى الجمهور أن هذا هو اتجاه جديد للمسرح. إلا أن ستانيسلافسكى رأى أنه أنزل في الحقيقة إلى الكليشيهات مرة ثانية وإلى ما هو مصطنع رغم نجاحه ظل غير راض شاعراً أنه لم يفعل شيئاً لإثراء فن التمثيل.

كيف كان عليه أن يهرب من الطريق المسدود؟

جاءت إيزادورا دنكان إلى موسكو وكان ستانيسلافسكى متحمساً بشأنها. لقد اكتشف أنها تبحث مثله عن الموتور الخلاق creative motor الذي ينبغي على الممثل أن يقوم بتشغيله قبل أن يبدأ أداءه إذا كان عليه أن يمبر عن الحياة الداخلية للشخصية التي يمثلها. وربما نتذكر أن ستانيسلافسكى - بالتفكير بهذه الطريقة - وصل إلى "نظامه" - وكلما كانا يتقابلان كانت إيزادورا تحدثه عن كريج - عن شخصيته وأفكاره وأحلامه. وكان مسرح الفن يبدو نفس المكان الذي يمكن أن يطبق تلك الآراء فيه. وأقنع ستانيسلافسكى زملاءه المخرجين بدعوة كريج.

هل كان هذا يعني أن ستانيسلافسكى كان يتخلى عن المبادئ الأساسية للواقعية والتي أرجأها مؤقتاً عندما لجأ إلى مايرهولد وعندما أخرج مسرحتي

هامسن وأندرييف؟ إطلاقاً. فقيل أن يأتي كريج إلى موسكو بفترة قصيرة كتب ستانيسلافسكى تقريراً هو "عشر سنين من العمل في مسرح الفن" دعا فيه إلى العودة إلى التقاليد الواقعية التي كان Stchepkin يدافع عنها، في الوقت الذي يتجنب فيه الكليشيهات وأعلن أن مسرح الفن الذي بدأ بالواقعية عاد إليها وقد أثرته الجهود والخبرة. وبعد ذلك بشهور قليلة، في ٥ فبراير ١٩٠٩ كتب إلى مدام جورفيتش Madame Gurevich الناقدة والمؤرخة المسرحية.

"طبعاً لقد صعدنا إلى الواقعية، إلى واقعية أعمق وأكثر نقاء
وأكثر سيكولوجية، دعينا نصبح أكثر قوة فيها هليلاً ونستمر
في سعيها. هذا هو السبب في دعوتنا جورديون كريج. وبعد
التجول بحثاً عن طرق جديدة سنعود مرة ثانية إلى الواقعية
لتصبح أقوى. أنا لا أشك في أن كل فكرة معنوية على المسرح
مثل الانطباعية impressionism مثلاً يمكن تحقيقها من
طريق واقعية أكثر نقاء وأكثر عمقاً. كل الطرق الأخرى زائفة
وميتة" (٣)

لكن هناك قطعة ذات مغزى كبير في تقريره حول "عشر سنين من العمل في
مسرح الفن" يعترف فيها ستانيسلافسكى أن طرق التمثيل المعمول بها هناك لم
تكن مرضية عند تناول مسرحيات شكسبير:

"عند التطبيق على المسرحيات التي تهدف إلى إحداث تأثيرات قوية ومؤثرة
فإن هذه الطرق خسفتها الجانب البصري من العرض والذي كان أقوى وأكثر
إقناعاً من المواطن نفسه. هكذا كان الحال مع شكسبير. لم تكن الفرقة بعد

مستعدة لتبث الحياة بصدق وبساطة في المشاعر العظيمة والأفكار الراقية لمبقرى ذي مكانة عالمية»^(٤)

ربما كان يتذكر إخراج نيمروفيتش دانشنكو Nemirovich Dantchenko لمسرحية يوليوس قيصر *Julius Caesar* التي اشترك هو نفسه فيها. وفي الإعداد لهذه نيمروفيتش - دانشنكو ومصمم المناظر سيموف Simov إلى روما لجمع ما يمكن جمعه من المادة التاريخية. وكان هذا في ١٩٠٢ - السنة التي أخرج كريج فيها ضجة كبرى على لا شيء على المسرح الإمبراطوري وتجنب بحرص السعى إلى مسينا Messina ليقيس المكان.

في ١ نوفمبر ١٩٠٨ وصل كريج إلى موسكو. كانت هذه مناسبة رائعة كما يصفها ستانيسلافسكى والممثل ليونيدوف Leonidov في مذكراتهما، كل فيما يخصه. قال إن كريج كان يرتدى معطفا خفيفاً وقبعة ذات حواف عريضة و"تلفيفة" طويلة من الصوف. ولكى يمكثه من مواجهة الشتاء الروسى قلبا دولا ب الملابس في المسرح وأعاراه معطفاً من الفراء وزوجاً من الأحذية اللباد من عرض تم منذ سنتين هو الويل من الذكاء *Woe From Wit*، أرضى هذا اللبس الغريب روح الفكاهة عنده وارتداه في بقية زيارته.

وسرعان ما أصبح كريج صديقاً لكل شخص في مسرح الفن - للمخرجين والمديرين والفرقة والتي كان من بينها موسكفين Moskvin وسولر چتسكى Sulerjitsky وكاتشالوف Katchalov وباليف Balieff وأرتم Artem وأولجا كنيبر Olga Knipper وماريا بتروفنا ليلينا Maria Petrovna Lilina وآليس كونون

Alice Koonen. ورأى عروضاً عديدة - الطائر الأزرق *the Blue Bird* ورفيزور *Revizor* وبستان الكرز *the Cherry Orchard* والأخوات الثلاث *The Three Sisters* والبطة البرية *The Wild Duck* وعدو الشعب *En Enemy of the people* وبراند *Brand*. وأعجب بالخال فلانها أكثر من أى عرض آخر. كان مسرح الفن مسرحاً على هواه، ليس لأنه اتفق مع مديره فى أن الواقعية كانت أفضل شكل ممكن للتمثيل لكنه أعجب بالفرقة ومستويات عملها وذكاء الممثلين وإخلاصهم لمهنتهم. وكما كتب "جون سمار John Semaar"^(٩) كان مسرح الفن مسرحاً حياً لا يضمن بالجهد أو المال ويمكن أن تجرى فيه للمسرحية مئات التدريبات ويتم تغيير المنظر مرارا وتكرارا حتى يصبح مرضياً. ولا يمكن ضبط الممثلين وهم "يغمزون للجمهور". ما كانوا يعملوه كانوا يعملوه إلى حد الكمال. لم يترك شيء للصدفة. كان التعامل يتم مع كل شيء بجدية شعر كريج أنها تنقص المسرح الإنجليزي إلى حد خطير.

كان كريج قد أحضر بعض الأسكتشات إلى موسكو وبعض الصور الفوتوغرافية للأرينا جولدوني. وكان يتحدث مع كل شخص متبعاً مجرى آرائه هو وأحلامه. كانت آليس كونن تستشيريه حول تمثيلها لبورشيا *Portia*. وقد أطلع موسكوفين على تصميماته للعديد من مسرحيات شكسبير وعلى أعمال نقشه على المعادن لـ حركة *Movement* شارحاً أن المنظر الذى صممه يناسب كلا من مسرحية هاملت ومسرحية بيرجينيت وأنه كان يبحث عن "بلد" جديد، عن جنس جديد من الممثلين. لكنه كان يتحدث مع ستانيسلافسكى أكثر من أى شخص آخر مخبراً إياه ببعثته عن فن للحركة متحدثاً عن السوبر ماريونيت وعن الحاجة إلى

خلق أعمال فنية "بالمواد الجامدة" inanimate materials - الحجر والرخام والبرونز والخيش والطلاء. لم يكن ستانيسلافسكى يتجاوب مع أى شيء يعتبره تجريبياً واعتبر أجراً نظريات كريج غامضة ومتناقضة. لكنه أعجب بتصميماته لمسرحية ماكبث *Macbeth* واتفق معه فى بعض النقاط. إنه أيضاً أصبح يكره المنظور التقليدى ويريد الخلفيات المبسطة ووافق عندما أعلن كريج أن وجود الممثل على خشبة المسرح يستدعى البناء المعمارى بدلاً من الخيش الملون والمنظور المصطنع.

تم الاتفاق على أن يصبح كريج مخرجاً مسرحياً فى مسرح الفن لمدة عام وعليه أن يخرج مسرحية هاملت كما كان قد اقترح من قبل. وتم وعده بتحقيق ظروف العمل التى طلبها. كان سيمعطى الحرية الكاملة. وقد أعطى ثلاثة مساعدين بما فيهم ستانيسلافسكى نفسه وسولر چېتسكى وسمحوا له أن يأخذ ما يختاره من الممثلين ومن طاقم فنى ونجارى مسرح ورأسى مناظر وعاملى كهرباء... إلخ. فى ٢٥ نوفمبر عاد إلى فلورنسا لينفذ الميزانسين mise en scene.

فى إبريل ١٩٠٩ عاد كريج إلى روسيا. ذهب أولاً إلى سينت بيترسبرج St Petersburg حيث كانت فرقة مسرح الفن تقدم عروضها وقتها، ثم بعد ذلك إلى موسكو حيث بقى هناك حتى يوليو. كانت هذه مرحلة جديدة من الإعداد لمسرحية هاملت. كان من اللازم الآن تحديد المفهوم العام للمسرحية وتحليل بنيتها فى صبر. كما نوقشت مسائل أخرى بالطبع. على سبيل المثال، وضع كريج أمام ستانيسلافسكى فكرته عن "مسرح أفلاطونى Platonian Theatre"^(١). كان

لديه حماس متقد لـ الندوة *Symposium* وقد رأى في سقراط Socrates أرقى مثال للرجل الذي لا ينحنى ليقدّم تنازلات أو يتخلى عن مبادئه. واقترح أن محاورات أفلاطون يجب أن تتدفق دون عائق في مسرح مصمم خصيصاً في الهواء الطلق حيث يستطيع الناس أن يدخلوا متى شاءوا ويبقون للاستماع حتى الوقت الذي يريدونه. لقد تحدث مع سولر جيتسكي عن المسارح في الهواء الطلق وأطلعته على صور فوتوغرافية من أريناجولدوني. وكان سولر جيتسكي مبهوراً "وعبر عن دهشته عندما لم يبد ستانيسلافسكي اهتماماً بالفكرة ورفضها على أساس أنها "عاطفية"^(٣).

لكن كانت مسرحية هاملت هي التي أدت إلى المناقشات الكبيرة. كان كريج قد أحضر معه "مكتبة" كاملة وسرعان ما أصبح واضحاً أن هناك كثير من أخطاء الترجمة في الطبعة الروسية من المسرحية.

لم تكن هاملت بالنسبة لكريج مسرحية تاريخية ولا حتى تراجيديا رومانسية لكنها كانت دراما رمزية تجسد تصادماً بين المبادئ. ويلاحظ في نسخة العمل الخاصة به أن الفكرة الرئيسية للمسرحية وربما فكرتها الوحيدة هي انتصار النار Fire والخيال والجمال والعدالة والقانون على الماء والحقيقة fact والقيح والخروج عن القانون. لكن هذه لم تترك كمبادئ مجردة كثيرة بل إنها توضع موضع التناقض مع بعضها البعض في مأساة تضع رجلاً واحداً في مواجهة الكون^(٤). إن هاملت يقف وحده في عالم شرير لا يتعاطف هاملت معه ولا يشعر نحوه برياطد. أعلن كريج أن هذا هو مفتاح الميزانسين وعندما سأل أحد الصحفيين عن هاملت قبل العرض الأول بشهر أجاب كريج:

"هل لدى أية فكرة جديدة بشكل خاص لتتعلق بهاملت
كشخصية مسرحية لا . لا اعتقد هذا ما هذا أنتى انتهى نظرة
منطقية تماماً للرجل وللواقعة . لقد نجح ببساطة فى أن ينفذ
فى شهرين عملاً تمت محاولة تفهيمه فى كل بلاط ملكى
بأوروبا لقرون . لقد شرع ينظف الحياة الاجتماعية والرسمية
من قذارها الأخلاقية وانحلالها . لقد بدأ فى عمل واجبه وفى
ذهنه هدف مباشر وبكل حماس شاب ممثل حماسة تمت
الإسادة إليه فى قسوة . كانت أفكاره منطقية وكان يفكر فى كل
حركة وتصرف خلال ذلك الوقت القصير الماصف والمتوتر
والذى انتهى بهامسة . تلك هى فكرتى عن هاملت^(١) .

بعبارة أخرى ، لقد رفض أى تفسير للشخصية قد يكون رومانسياً ولم يمتقد
أنه مجنون أو أنه ذو أعصاب ضعيفة . لقد بمنح الدراما عن طريق تأكيد
تناقضاتها الجوهرية . لكنه فى نفس الوقت وسع من نطاقها الروحى - كما
يلاحظ ستانيسلافسكى والذى قدم تلخيصاً ممتازاً لمفهوم كريج للتراجيديا فى
كتاب حياته فى الفن *My Life in Art* . إن هاملت هو ضحية ملقوس التطهير
purification rite . لقد أصبح مختلفاً عن الرجال الآخرين لأنه - للحظة قصيرة
- عبر حدود الحياة وألقى نظرة سريعة على العالم الآخر حيث يُعذب أبوه . بعد
هذه الرؤية ينظر إلى الحياة بعينين مختلفتين محاولاً أن يسبر غور أسرارها .
إبتكيت البلاط الملكى والحب والكره كلها معنى متغيراً بالنسبة له ويجد
نفسه فى مواجهة واجب ضخم . قد تكون الأمور بسيطة نسبياً إذا حلت المشكلة
برمتها باغتيال المختصب .

٦ لكن جوهر الأمر لا يقع فقط في جريمة قتل الملك. لكن
يشغف من عذاب أبيه كان عليه أن يظهر البلاط كله من الشر.
كان من الضروري أن يعمل النار والسيف في كل أرجاء المملكة
وأن يحطم المؤنث وأن يصد الأصدقاء القدامى ذوي النفوس
الضنة مثل روز تكواتنز وجهك نسترن وأن ينقذ الروح الطاهرة
مثل أو فيلها من نماء العالم وأن يحصنها في دير ليحفظها في
آخر الأمر سلسة^(١٠).

هكذا يظهر هاملت أمام القاتلين البسطاء وسط تفاوهات البلاط والأحداث
الرتيبة للحياة المادية كخروج من السويرمان - ولهذا، كمجنون، وكما يوضح كريج
في ملاحظاته للممثلين، "الجنون هو شيء عندما يبدو أنه ناجح يسمى عملاً
بطولياً heroic وعندما يبدو أنه فاشل يسمى حماقة"^(١١). لقد جعلته هذه النظرة
للتراجيديا يترك مؤقتاً أي شيء يحس أنه ثانوي. فقد حددت ليس فقط مفهومه
من الشخصيات ومعاملاتهم مع بعضهم البعض ولكن أيضاً أفكاره فيها يتعلق
بالمناظر والإضاءة.

بدأ كريج الآن يهتم المسرحية بدقة مع ستانيسلافسكى مشهداً مشهداً.
وكان مهمما مترجمان أورسولا كوكس Ursula Cox ومايكل ليكهارد بولوس. كان
أحدهما يحتفظ بسجل بالإنجليزية والآخر بالروسية. يجب علينا ألا نبالي في
أهمية هذه المحادثات فطيقاً لكريج لم تكن أكثر من مرحلة من مراحل العمل
التحضيرى^(١٢). لكنها بالشكل التي وصلت به إلينا لا تكشف فقط عن اختلافات
كثيرة في الرأي لكنها تلقى الضوء على بعض الأفكار الأساسية التي يجسدها
العرض المسرحي.

رأى كريج أن أحد المشاهد التي تفتح الطريق لتفسير مسرحية هاملت هو المشهد الثانى فى الفصل الأول عندما يخبر الملك البلاط عن نواياه ويبحث رسله إلى ملك النرويج ويبحث هاملت على أن ينسى حزنه وينظر إليه كأب. أخذ كريج هذا المشهد كنقطة البداية فى استنتاجه لعنى التراجيديا، لذلك كان من الطبيعى أن تتم مناقشته طويلا - كان كريج حريصاً على وضع بعض المبادئ قبل الدخول فى التفاصيل:

"فى هذه المسرحية وجدت أجزاء كثيرة لهمت مهمة للفعل المسرحى على الإطلاق وأنا لا أريد أن أخسر المهام بسبب خبر المهم. مثلاً فى مونولوج هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الأول والذي يبدأ: "يبدو يا سيدتى إلا، إنه كذلك. أنا لا أعرف يبدو" - أول سطرين فى هذا المونولوج وآخر سطرين فى نهاية المونولوج مهمون. فهذه السطور الأربعة تمر عن فكرة مهمة ويجب أن يتم نطقها تبعاً لذلك. باقى المونولوج يجب أن ينطق كما لو كان أقرب إلى الموسيقى لتضيق الفكرة داخل الأصوات حتى لا يتتبع الجمهور الفكرة إلا فى السطور الأربعة مسالفة الذكر.. كيف تفقد هذه الموسيقى هو أمر يتوقف على الشخصية الفردية للممثل.

أريد أن يكون كل ذلك خبير واقعى بأى شكل من الأشكال. فى وضع ذلك على المسرح يجب علينا ألا نتحدث كثيراً عن ماذا نفعل بقدر ماذا لا نفعل. أعتقد أن من الممكن للممثلين أن

ينقلوا الفكرة والشعور بهدوء دون اللجوء إلى "البومات"
المتصلبة وغير الطبيعية وبدون التحدث بوقفات pauses
ولتأكيدات غير طبيعية.
إننى خائف من سوء الفهم أكثر من أى شيء فى هذا العمل.
يجب علينا أن نجرى مناقشات كثيرة حول ماذا يريد شكسبير
فى هذه المسرحية - ليس ما يريد أن يقوله، لا على الإطلاق
ولكن ماذا يريد كنان؟.

وهذا يقود كريج إلى مفهومه للتراجيديا وعن التناول المسرحى الذى ينتج عن هذا المفهوم:
" كل مأساة هاملت هى انزاله isolation. وخلفه هذا
الانتمال هى البلاط، عالم من الانماء pretence. الشخص
الوحيد الذى لا تزال تربطه به بعض الصلات هو أمه والتى
تود أن تجهيه ولكن شيئاً ما لا يمنعها تفعل ذلك.
وفى هذا البلاط الذهبى ، عالم الظاهر هذا، يجب ألا تكون
هذه شخصيات فردية مختلفة كثيرة كما يحدث فى المسرحية
الواقعية. لا، هناك شيء يذوب فى كتلة واحدة مفردة. يجب
تلوين الوجوه المنفصلة - كما هو الحال عند أسئلة التصوير
القديمى - بفرشاة واحدة، وطلاء واحد."

يجب أن تكون سوقية وزيف الملك واضحين من خلال مونولوجه. إن شكسبير
يصور هنا بضربات عريضة، ويجب أن تفسره بشيء من جفاف السلوك وكريج
يحذر ستانيسلافسكى من أنه إذا تعامل مع شكسبير كما تعامل مع تشكوف
ستزدحم المسرحية بكثير من التفاصيل الزائدة عن الحاجة.

يجب أن يرى الجمهور البلاط، كما هو مبين في هذا المشهد الثانى من المسرحية، من خلال عيني هاملت بصفتها الشخصية الرئيسية فى تراجيديا تفهم على أنها مونودراما.

" ستانيسلافسكى : إتنى أفهم ما تقوله عن المونودراما. دعنا نحاول بكل الطرق أن نجعل الجمهور يفهم أنه ينظر إلى المسرحية بمعنى هاملت، أن الملك والملكة والبلاط لا يظهرون على المسرح على حقيقتهم بل كما يظهرون فى عيني هاملت. وأنا أعتقد أننا نستطيع أن نفعل هذا فى المشاهد التى يكون فيها هاملت على خشبة المسرح".

تلك إذن هى المبادئ العامة التى اهتدى بها كريج عندما كان يعمل فى هذا المشهد المهم. وعندما أخرجت المسرحية كان فعلا من خلال عيني هاملت أن رأى الجمهور البلاط الذى ظهر كعالم شرير مترف - كان المسرح منقسماً إلى قسمين: فى الخلف جلس الملك والملكة على عرش عالى ومن على أكتافهما سقطت عباءة ذهبية ضخمة تنتشر طياتها على عرض المسرح كله. صنعت نقوب فى هذه العباءة الضخمة ظهرت من خلالها رؤوس رجال البلاط يرتدون هم أيضاً ملابس مذهبة ووجوههم الخاضعة موجهة نحو العاهل. خففت الإضاءة وانزلت أشعة البروجكتورات على سطح هذا العالم المنحط محدثة ومضات مشتومة مهددة تبعث من القماش الذهبى. فى مقدمة المسرح جلس جسم هاملت المتشح بالسواد غارقا فى التفكير. أصبح المشهد كله - والذى أعجب انطباعه الصوفى ستانيسلافسكى إعجاباً عظيماً - معبرا بشكل أكبر عن طريق "الأموات التى تخرق الأذن للآلات النحاسية بأصوات متناثرة بشكل مدهش" والى أعلنت للعالم كل العظمة الإجرامية والنفاق للملك الذى ارتقى العرش^(١٣).

وعندما جاء الوقت الذي يترك فيه الملك والملكة وأتباعهما خشبة المسرح هبطت ستارة تاركة هاملت وحيداً أمامها:

آه لو أن هذا اللحم بالغ الصلابة ذاب وسال وحول نفسه إلى ندى!.

واصل كريج وستانيسلافسكى مناقشتهم. عندما كان هاملت على المسرح كان من الممكن عرض عالم المأساة كما ظهر له ولكن ماذا تفعل - هكذا سأله ستانيسلافسكى - عندما لا يكون هاملت هناك؟ أجاب كريج على هذا بأنه يريد أن يكون هناك طوال الوقت دائماً أمام أعين الجمهور.

كريج:

أريد أن يشرح الجمهور بالصلة بين ما يدور على المسرح وهاملت حتى يحس الجمهور بعنة بقدر الإمكان بكل الرعب الموجود في موقف هاملت.

ستانيسلافسكى:

أقترح أنه يجب علينا في المشاهد التي لا يشترك فيها هاملت أن تظهر الشخصيات ليس بمعنى هاملت لكن بشكل واقعي كما هي في الحقيقة.

كريج:

أخشى أن بمتابعتنا فكرة رؤية كل شيء من خلال عيني هاملت قد نكون متسقين بطريقة شكلية متحذقة في تنفيذ هذه الفكرة. ولكن من ناحية أخرى جعل الشخصيات واقعية أمر خطير أيضاً، إذا أنها قد تفقد كل رمزيها فجأة ومن ثم تفقد المسرحية الكثير جداً.

لقد توصل كريج إلى الاعتقاد بأنه في المشهد بين بولونيوس Polonius ولايرتس Laertes يجب التأكيد على نفاق بولونيوس إما بوجود أوفيليا على المسرح وإما بإدخال أحد العمال الأقوياء ليعمل ككحن مساعد لهذا الكون المنحرف. أجاب ستانيسلافسكى : "لقد جربنا من قبل هذه الطريقة ومايرهولد يؤسس نظريته كلها على هذا النوع من الأشياء لكننا لم نحقق أية نتائج إيجابية". واضطر كريج إلى أن يحتّم بالمبادئ العامة لفنه. ("أعتقد في الحقيقة أن المرء يمكن أن يمثل هاملت بدون النص لكنني لا أعتقد أن أي إنسان يمكن أن يريد ذلك") وأصبحت الثغرة التي تفصل بينه وبين ستانيسلافسكى واضحة على الفور:

"ستانيسلافسكى،

إذا بشرت بكل آرائك مرة واحدة ستثير ضغط الجمهور وهكذا
تتوق تفهيد نظرياتك في الحياة. يمكن للأمر أن تتم فقط
بالتدرج الشديد. لقد ارتكب المسيح نفس الخطأ - لقد طلب
كل شيء مرة واحدة ولهذا السبب لم يفهمه الناس حتى يومنا
هذا.

كريج:

أنا لا أومن إطلاقاً بعمل الأشياء بالتدرج. يمكنك أن تفكر إذا
أردت لمدة ٢٠٠٠ سنة لكن يجب أن تبين ما فكرت فيه مرة
واحدة ويوضح وتمديد كاملين."

كان كريج أثناء العمل في هاملت لا يزال يفكر في هن يحاول أن يتخطى مجرد تفسير الكلمات المكتوبة. لقد رأى أن من الممكن تنحية الكلمات جانباً والتعبير

عن التراجيديا كلية عن طريق حركات الممثلين والتي تزيد الموسيقى من تأثيرها .
هذه - هكذا لاحظ ستانيسلافسكى - لن تصبح مسرحية شكسبير لكنها فن
آخر نقطة البداية فيه موضوع هاملت. يبدو أن الفكرة رافقه.

ستانيسلافسكى :

يسمعنى أن أجرب شيئاً من هذا القليل معك فى وقت من
الأوقات، شيئاً بلا كلمات إذ أتنى أنا نفسى أكثره الكلمات.

كيريچ:

يجب أن نكره، ليس الكلمات، بل أنفسنا نحن الذين نستخدم
الكلمات، نستخدم هذا النوع من الفن'.

ولسوء الحظ لم يمتد ستانيسلافسكى أن الممثلين القادرين على تنفيذ هذه
التجربة يمكن أن يكونوا موجودين فى فرقته. ربما يمكن لقايل من الممثلين أن
يفعلوا ذلك - كتيبىر Knipper، وليلىنا Slilina وموسكفين وهو نفسه. لكن ربما
كان من الأفضل تقسيم العمل. فى ذلك الوقت كانوا يتعاملون مع هاملت وربما
كانوا يروا الأشياء الجديدة من الفن كخط جانبى. فى نفس الوقت عادوا إلى
مسرحية شكسبير وتحليل المشهد الثانى من الفصل الأول. اعتمد هذا المشهد
على الملك الذى - كما قال كيريچ - يجب أن يذكّرنا بكائن غير أرضى. اقترح
ستانيسلافسكى أن يحاول الممثل أولاً أن يجد طريقة واقعية للتعبير ويتقدم من
هناك إلى الفكرة المجردة. قبل كيريچ هذا ومضى ليتحدث عن هاملت نفسه.
يجب أن يفهم الممثلون أن هاملت هو روح سقطت فى المادة أو بالأحرى هو روح
محاطة تماماً بالمادة. ويجب عليهم أيضاً أن يفهموا أن هاملت ليس بالشخص
الضعيف الذى يظهره أمامنا فى العادة لكنه قوة. قال ستانيسلافسكى - الذى

كان يرى أن على الممثل أن يبعث في الشخصية التي يلعبها الحياة من داخل نفسه - عند هذه النقطة:

" من أجل أهدافنا من الأفضل ألا نتكلم مع الممثلين عن نية
المخرج المسرحي لتقديم هاملت قويا . فدراسة المسرحية كلها
تفسيا وإلتكهد على نقاط معينة في التطور النفسى يمكنك أن
تنظم هذه النقاط بشكل متجانس ومتناسب بحيث يكون من
الضرورى تقديم هاملت قوى. وإلا إذا أخبرت الممثل ببساطة
من نيتك سيظهر طورا على المسرح بصدر متفوخ وصوت
مصرحى قوى.

كيريج:

آه هذا هظيع. إن لك رأيا في الممثلين أسوأ حتى من رأى
فيهم.
ستانسلافسكى:

ليس لى رأى سهى في الممثلين إطلاقاً - هناك ببساطة عادات
مسرحية ليس من السهل أن يحرر المرء نفسه منها.

وطبقا لكيريج، إن قوة هاملت هي أحد مفاتيح المسرحية. إن مأساة الأمير
ليست راجعة إلى نوع ما من الضعف أصله غير معروف على وجه اليقين يمنعه
من القيام بالفعل. المشكلة بالنسبة له هي أن يقرر كيف ينتقم لنفسه بطريقة
عادلة ولصالح الدانمرك. إنه غير شخصى impersonal، وهنا تكمن مأساته.

وكما بيننا من قبل أحس كيريج بالألفة مع هاملت وكانت المسرحية بالنسبة له
ترمز إلى صراعه هو مع المسرح المعاصر:

"أريد ألا توجد بين هاملت وياقي العالم نقطة واحدة من الاتفاق وألا يوجد أقل أمل في إمكانية التصالح. أستطيع أن أرى في هاملت تاريخ المسرح. في هاملت كل ما هو حي في المسرح يصارع تلك المعدات الميتة التي تريد أن تسحق المسرح".

يجب أن نتذكر أيضاً أن كريج رأى تاريخ المسرح في المستقبل كتقدم من التجسيد والتفسير إلى إعادة التقديم representation ومن إعادة التقديم إلى الخلق. بمسرحية هاملت كان كريج في مرحلة التمثيل. من هنا كان البيان التالي الذي يتخلى فيه عن المناقشة السيكلوجية ويصف الأسلوب العام الذي يود أن يضيفه على الميزانسين الذي يضعه:

"أريد أن أجعل المسرحية تبدأ بدون ستارة، في الحقيقة ألا تكون هناك ستارة على الإطلاق حتى يكون لدى الجمهور عند مجيئه إلى صالة المسرح قبل بدء المسرحية الوقت ليفهم منه الخطوط الجديدة وهذا المظهر الجديد بالنسبة لهم لخشبة المسرح. ويحسن أيضاً أن يبدأ كل مشهد بأشغال في ملابس خاصة باتون إلى خشبة المسرح ويرتبون الناظر ويتأكدون من الإضاءة، وهكذا. وبهذه الطريقة يجمالون الجمهور يشمر أن هذا عرض مسرحي"

في مواجهة ستانيسلافسكى الذي كان لا يزال متمسكاً بتصلب بمبادئ "الإيهام بالواقع" كان كريج يقترح عرضاً مسرحياً مؤسساً على الأسلية ويعترف الجميع به بهذه الصفة. كان هذا بلا شك السبب الرئيسي لفشلهما في الاتفاق. كذلك كان أيضاً إسهام كريج في المسرح الروسى المستقبلى في مسرح مابرهولند

وتايروف Tairov وفاختانجوف Vakhtangov. فى إخراج كريج لمسرحية هاملت كان من بين رجال البلاط الذين كانوا ينظرون من بين الطيحات الواسعة للعماء الذهبية فى مشهد، طالبان شابان من مسرح الفن هما فاختانجوف وسيرافينا بيرمان Serafina Bierman لقد فهم الشابان (ربما أفضل مما فهم ستانيسلافسكى) أهدافى من أجل مسرح يخدم الدراما خدمة كبرى وكأنا فى غاية الاخلاص وتذكرا وواصلنا الأفكار التى قدمتها وهكذا أصبحا مشهورين وجعلا مسارحهما مشهورة^(١٤).

بعد ذلك بأسبوع بدأ ستانيسلافسكى وكريج مناقشة الفصل الأول، المشهد الثالث بين لايرتس ويولونيوس وأوفيليا^(١٥). إذا درسنا هذه المناقشة وقد عزلناها عن باقى المسرحية قد تبدو أفكار كريج متناقضة ولكن إذا نظرنا إليها فى ارتباطها بالمحادثات حول المشهد السابق وجدناها تتوافق مع مفهوم عام للتراجيديا متسق اتساقاً تاماً رغم أنه يدعو إلى الدهشة فى بعض الأحيان.

كان المشهد الثالث من الفصل الأول - فى رأى كريج - غير مهم ويجب أن يتم تمثيله بخفة حتى لا نسيطر على انتباه الجمهور بلا ضرورة. وكان معجباً بالإيطاليين للأستاذية التى يمزجون بها بسرعة القطع التى لا تحتوى على شيء أساسى - ناطقين السطور دون تشديد stress، إنهم يؤدونها بخفة وبشكل مناسب كما لو كانوا يلعبون الكرة - كما يقول - مضيفاً أن هذا ينقذ الجمهور من التوتر غير الضرورى حتى يمكنه من التفاعل بشكل أقوى مع القطع المهمة. فى هذا المشهد نضم أن رياضاً من الغباء والمبودية يربط بين يولونيوس ولايرس وأوفيليا معاً.

” كريج:

ينور المشهد في عائلة بولونيوس وأريد أن تكون هذه العائلة منفصلة عن كل ما جرى من قبل. لا يرتص أساساً هو لا شيء غير بولونيوس مشير.

ستاتيسلافسكى:

في أي شيء تكون هذه العائلة منفصلة؟ هل يجب أن تكون غير متماثلة؟

كريج:

نعم. العائلة لا خبرة لها بتصريف الأعمال – خيبة.

ستاتيسلافسكى:

وأوفيليا.

كريج:

أخشى أن يكون الأمر معها هكذا. لا بد وأنها غبية وجميلة في نفس الوقت. هنا الصعوبة.

ستاتيسلافسكى:

هل يجب عليها أن تكون من النوع السليبي أو تكون قادرة على اتخاذ القرار؟

كريج:

أفضل أن أقول إنها غير محددة.

ستاتيسلافسكى:

ألا تخشى أن الجمهور الذي تمود على رؤية أوفيليا كشخصية تبدو المرء للتماطف معها – عند ما يراها خيبة وغير لطيفة سيقول إن المسرح شوه أوفيليا؟ ألا يجب أن تكون حريصين قليلاً؟

كريج:

نعم أعرف ذلك.

ستانيسلافسكى:

ربما كان من الأليق أن تجعلها بصفة عامة جديرة بتماطف
الجمهور معها ولطيفة وأن تظهرها في بعض الأحيان غبية.
هل هذا يفي بالفرض!

كريج:

نعم لكنني أعتقد أنها والمائلة بأكملها وخاصة في هذا المشهد
لا قيمة لهم على الإطلاق. إنها تصبح أكثر تحنيدا فقط
عندما تبدأ في الجنون ..
إن كل النصائح التي يعطيها لايرتيس وأبوها لها تبين أنهما
شخصان وضيهان" بشكل غير عادي.

لم يكن تفسير كريج هو تفسير ستانيسلافسكى ولا تفسير الناقد بيلينسكى
Bielinsky. وكان ستانيسلافسكى يخشى أن يظنه الجمهور مخطئاً. لكن كريج
لم يكن يميز الأفكار المسبقة أية أهمية.. لقد كتب بعد ذلك بسنة في يومياته:
"أصبح شكسبير في جميع أنحاء العالم وليس في إنجلترا وحدها ملكا لكل فرد،
ونحن الذين نمثل مسرحياته، نحن الممثلين والمخرجين المسرحيين غير مسموح لنا
أن نفسره بطريقتنا نحن لكنهم يتوقعون منا أن نفسره بمائة طريقة لتناسب
"أذواق" tastes مئات من ملاك owners شكسبير المختلفين"^(١٦). يطالب كريج
بحق عرض المسرحية كما يراها. وكما لو كان يريد قطع مناقشة مهددة أن تنتهي
إلى طريق مسدود أجاب على استفسار ستانيسلافسكى "لكن كيف ينظر

شكسبير إلى أوفيليا؟ "بقوله" أعتقد، كما أنظر أنا" إلى جانب هذا، بينما يرى الناقد الروسى بيلينسكى أوفيليا كـ "مخلوقة إلى حد ما من الطبقة الوسطى لكنها رفيقة، قادرة حتى على الموت لكنها غير قادرة على أى نوع من الاحتجاج أو الإجراء النشيط"^(١٧) رأى صمويل جونسون Samuel Johnson - طبقا لكريج - أنها "منذ البداية نفسها، منذ طفولتها غبية إلى حد ما"^(١٨).

ويدهش هذا ستانيسلافسكى الذى يحتج:

"ستانيسلافسكى؛

إذا ألقى هلمت على الأرض بامرأة غبية فهذا ليس بالمثل
لكه إذا ارتفع إلى السحاب وألقى فتاة جميلة نقية - هنا تكون
المأساة.

كريج؛

أنا لا أرى ذلك. إنها مخلوقة صغيرة بالغة.

ستانيسلافسكى؛

لكن لماذا يحبها؟

كريج؛

لقد أحب فقط خياله، "امرأة وهمية".

هكذا تركا مشكلة كيف تمثل الشخصية. لم ير كريج فى هذا المشهد فعلاً action، لا شيء بل معادلة. لذلك يجب أن تكون الحركة قليلة بقدر الإمكان: "ألا ترى أوفيليا هناك فى مواقف تصنع متوقعة، تبكى دون عاطفة داخلية معينة - لكنها تقف فى مكان واحد بدون أية تحركات غير ضرورية ولا تتحرك؟

لم يستطع ستانيسلافسكى أن يفكر فى ممثلة قادرة على تمثيل الدور بهذه الطريقة. إنه يتطلب عبقرية. إن كريج يواجه هذا بسؤال يبيّن مفهومه بوضوح:

كريج:

أى ممثلاتك أكثر من خفة ظل؟

ستانيسلافسكى:

أظن مسز ليلينا، هى نظرى.

كريج:

أعتقد أنه يمكنها أن تحل هذه المشكلة

على الممثلة أن تقصر أوفيليا بأن تبتمد عنها وليس بإعادة بنائها من الداخل. كانت خفة الظل إحدى خصائص السوير ماريونيت أيضا. مرة ثانية ظهر على السطح التباين بين كريج وستانيسلافسكى :

كريج:

ليس عند شكسبير مشاعر أو حالات نفسية أيا كانت تقرا بين السطور. إنه واضح جدا. فى المسرحيات الحديثة، الحالة النفسية تجعل عامة الجمهور يحس بما ليس بالكلمات نفسها بقدر ما هو موجود بين السطور ولكن الحالة النفسية عند شكسبير تجعل الجمهور يحس بها قبل أى شيء ويشكل كل من طريق الكلمات الفعلية.

ستانيسلافسكى:

نعم لكن على المرء أن يعرف كيف يجعل الكلمات مسموعة.

كريج:

إنى أقدم مثل هذه المتناظر البسيطة من أجل هذه الغاية . وأود أيضا أن تكون الحركات أيضا سهلة وظهلة الممد".

وينهى كريج الحديث بوصفه لأملوب التمثيل الذي يعتبره ضرورياً في العرض المسرحي

لهاملت:

"أحب أن يشهم الممثلون أن أداء مسرحيات شكسبير لا يتطلب
تتوفاً كبيراً من "البوزات" pose أو الحركة. أفكار شكسبير
موجودة في الكلمات. أن نترجمها إلى حركة، إلى تمثيل، ممكن
أيضاً بشروط واحد هو أنه يجب أن يكون هناك القليل من هذا
التمثيل والحركة بقدر الإمكان".

وعلى الرغم من الاختلاف بينهما إلا أن إيمان ستانيسلافسكي بكريج لم يضعف.
في مايو ١٩٠٩ كتب إلى مدام جورفيتش:

"ليس فقط أننا أصبحنا غير مبطين في كريج لكننا الآن
مقتنعون أنه رجل عبقري. لقد وضع المسرح بكامله تحت أمره
وأنا نفسي بصفتي أقرب مساعد له وضعت نفسي كلية تحت
أمره وأنا هغور بذلك. سيمر وقت طويل قبل أن يبدأ حتى
الليل من الناس في فهم كريج لأنه سبقنا بنصف قرن. إنه
شاعر رفيع المستوى وهناك عظيم، مخرج له ذوق بالغ الصمو
وعظيم المعرفة".^(٢٠)

في الوقت الذي بدأ فيه ستانيسلافسكي إخراج مسرحية تورجنيف Turgenev
شهر في الريف *A Month in the Country* والذي طبق فيها "نظامه" للمرة
الأولى^(٢١) عاد كريج إلى فلورنسا، إلى الاستوديو الخاص به في الأرينا جولدوني
حيث استقر هناك ليعمل نماذج لمناظر مسرحية هاملت مستخدماً بارافاناته
ومنقذاً للميزانين بمرور الوقت. في ٥ سبتمبر كتب إلى ستانيسلافسكي كما يلي:

" أمل أن يجد تجاروك أو عمالك الميكانيكيون وسيلة ما
ليتمكنوا من أن يجهلوا البارافانات تتحرك بسهولة حتى يمكن
لورقة واحدة أن تتحرك في وقت ما بأقل ضغط.

أعتقد أنه ينبغي عليهم أن يقوموا ببعض التجارب في هذا
الشان، لأن غرضي من تصميم هذا المنظر أن يكون قادراً على
الانتقال من شكل إلى شكل آخر بسهولة كبيرة وهذا المكان
الذي يستطيع ميكانيكيون الذين يعملون معك أن يساعدوني
كثيراً.

أعتقد أن لدى للمنظر الأخير دوتا عن بقية المناظر شيئاً
جماًلاً مما يحدث شعوراً بضخامة الخلق إذا قورن بحياة أو
موت إنسان فرد.

كلما قرأت هاملت أكثر رأيت وجهك أكثر. لا أستطيع أن
أصدق للقيقة واحدة أن أى شيء أكثر من أبسط تقنيـم لهذه
الشخصية يمكن أن يصل أبداً إلى تلك القمم التي يبدو أن
شكسبير يلمسها وأقرب شيء إلى تلك القمم التي رأيتها في
التمثيل في مسرحك هي أدواك هي Onkel Wanju. لقد
كانت هذه الحقيقة هي التي لم أستطع أن أهرب لك عنها تماماً
في موسكو.

كيف يكون هناك شيء أعلى أو أكبر من البساطة التي تتناول
بها أدوارك في المسرحيات الحديثة؟

أعني تمثيلك الشخصي.

ألا بطور الفكر نفسه في مسرحية هاملت ويجد الكلمات
للتعبير عنه بواسطة نفس العملية تماماً كالفكر في مسرحيات
تشكوف؟ إذا كانت هناك قطع هي هاملت تكون الكلمات فيها

أقل بساطة مما هي عند تشيكوف فهناك بالتأكيد قطع أخرى هي جوهر البساطة نفسها. هل لأن الكلمات أقل عامية تكون أهل بساطة؟ كم هو رهيب لو أن الأمر كذلك، فهذا قد يعني أن شكسبير ليس ثنائيا عظيما. لا أستطيع أن أخبركم كم أود أن أراك في دور هاملت. أنا لا أستطيع أن أتصور شيئا أكثر مثالية على المسرح من ذلك. وفي كل مرة أفكر فيها في المسرحية وهي تقدم في موسكو أحزن عندما أتصور ماذا سيخسر المسرح بدون وجودك. أنا متأكد من أن كاشا لوف Kachalov سيكون جيدا فعلا وأن كل شخص في موسكو سيحقد ذلك. لكن لدى اعتقاد راسخ لا أستطيع تهيئه هو أن أوروبا كلها ستتأثر وتبدأ في التفكير إذا استطاعت أن تتعلم أداك لهذا الدور^(٢٢)

كان كريج يعمل في حالة من البهجة في فلورنسا لكن كانت هناك أوقات شعر فيها أن كل الميزانسين كان تضيقا للجهد لا طائل منه. في السنوات العشرين الأخيرة اكتسب معرفة مهولة بتقنيات المسرح وهو يريد الآن أن يتقدم إلى أبعد من ذلك ليضع أساس الفن الجديد الذي يحلم به. هذا العمل في مسرحية هاملت والمؤسس على أفكار تركها وراء ظهره كان مضيقا للوقت. هكذا شعر. والشئ المهم هو أن يتعلم أكثر، أن يقوم باكتشافات جديدة. وكانت تتملكه فكرة مدرسة أكثر من أي وقت مضى "معهد... أساتذة"^(٢٣)

لكن ربما تكون مسرحية هاملت هي المعبّر نحو الفن الذي يحلم به. لقد واصل العمل.

فى ٢٨ فبراير ١٩١٠ عاد كريج إلى موسكو وسرعان ما أصبح العمل على قدم وساق. وأعد نموذجاً model كبيراً لخشبة مسرح مع صور مصغرة لنظام الإضاءة لكى يستخدم فى العرض المسرحى. شرح كريج كيفية ترتيب البارافانات. لن يكون هناك تتابع للمناظر لكن هناك منظرأ واحداً ذا جوانب متعددة. وبما أنه لن تكون هناك ستارة يجب أن يتسجم معمار هذا المنظر مع معمار صالة المسرح ويكون شكلا من أشكال الامتداد له. إن ترتيب البارافانات ودرجات السلم وقليل جدا من الإكسسوارات يمكنها أن توحى بالمكان وقبل كل شىء أن تخلق جوا لكل منظر بمساعدة الإضاءة والتي استخدمها كريج بطريقتين باستعمال برويكتورات متحركة لكى تختار سطحا أو تطلق دائرة أو تخلق نوعاً من الرعشة التراجيدية فى لحظات الذروة وفى رشات متناثرة لتلون أجزاء ساطعة أو قاتمة من المنظر. لم يكن يقصد من الضوء أن يعطى إيهاما بالواقع ولكن لكى يزيد من التعبير التراجيدى^(٢٦). كان أحياناً يمسك من أعلى وأحياناً يبدو وكأنه يقفز من خشبة المسرح إلى أعلى وفى أحيان أخرى كان يندفع بقوة عبر خشبة المسرح. وبدلاً من الستارة عند نهاية كل مشهد أو فصل يكون هناك ظلام. ويتم تسليط الضوء على الملابس الذهبية مما يجعلها تلمع وتدب فيها الحياة وأحياناً تعطى تأثير موجة متدفقة عندما يتحرك لابسوها. عرض هذا كله فى التدرجات مع النموذج بحضور ستانيسلافسكى وسولزجيتسكى ومارجانوف Mardjanov وكان الأخير مسئولاً عن صنع البارافانات.

كان كريج - أثناء زيارته السابقة لموسكو- قد أجرى مناقشة نظرية مع ستانيسلافسكى حول كل منظر وعن الشخصيات وعن العلاقات بينها وبين

بعضها. والآن انتقلنا إلى مرحلة العمل الفعلى على خشبة المسرح. وكان الممثلون يشاهدون كريج وهو يبيّن لهم تحركاتهم عن طريق دفع أشكال صغيرة من الخشب والكرتون صنعها هو بنفسه حول موديل المنظر بعضا طويلة. وشرح كريج أيضا نفمة الصوت التى يجب اتباعها، كان هذا صعبا فى كثير من الأحيان لأنه كان من الواجب أن يتم من خلال مترجم. أراد كريج أن يعمل الممثلون كما لو كانت هذه لعبة ودون أن يسمحوا لأنفسهم بالشلل عن طريق طول التفكير. وفى إخلاصه لمفهومه المثالى ظل يخبرهم أن مأساة هاملت كانت تمثل "انتصار الحب" - إن هاملت نجح فى هدفه ليس عن طريق التصميم أو القوة الجسمانية أو الثروة أو الوضع الاجتماعى ولكن من خلال قوة مبدئه المثالى^(٢٥).

كانت هذه التدريبات تتم فى الصباح. فى فترة الظهيرة شغل كريج نفسه بالملابس. وفى تصميمه لها كان قد تخلى فى وقت قريب جدا عن موديلاته الأصلية (والتي شملت اللوحة التطريزية على القماش باييه Bayeux وفسيفساء راهينا Ravena mosaics و Viollet le Duc) وفى عمله مع صانعى الملابس اختار مواداً ثقيلة يمكن أن تطوى على هيئة طيات نحتية واختبرها عدة مرات.

ويحلول الوقت الذى ترك كريج فيه موسكو، فى مايو، كان كل شيء قد استقر. وترك الأمر إلى ستانيسلافسكى وسولر جيتسكى ومساعديهما لتنفيذ القرارات التى تم التوصل إليها.

مرض ستانيسلافسكى مرضاً خطيراً وتوقف العمل فى مسرحية هاملت وكنتيجه لذلك كان من الواجب تأجيل العرض الأول لمدة طويلة.

وعندما استؤنف العمل أخيراً بدأت المصاعب فى الظهور، فى كل من التمويل ومسألة التمثيل.

فى خطاب مؤرخ ٢١ يونيو - ٤ يوليو ١٩١٠ يكتب ستانيسلافسكى إلى كريج من الصعوبات المالية والفنية التى يواجهها مسرح الفن فى صنع الملابس:

" أنت تريد تفصيلاً بسيطاً وطبيعياً وهذا سيعطى خطأ بسيطاً طبعهما يشبه النعت وملينات folds جيدة تشبه النعت يمكن بسهولة إضافتها على المسرح وتتسجم مع بساطة خطوط الهياكل. لكن من الصعب أن تجد دائماً كل شيء بسيطاً جداً. لقد جربنا كل أشكال التفصيل وكل "الموضات" التى أعطيتها إياها وجربنا عدداً كبيراً من ما حاولناه نحن لكن مواد المحلات الرخيصة والدقيقة هذه لا يمكنها أن تمبر عن أى شيء على الإطلاق، كانت كل الملابس مملقة مثل الأرواب أو القمصان. لم يكد يوجد أى فارق بينها. جميعها يشبه الواحد الآخر وليس لأى من أشكال التفصيل هذه - كما وضعناها على سويلاقتا - ذلك الطابع الفنى البسيط الذى يجب أن يظهر فى كل عمل فنى حقيقى. عندما ارتدى الكومبارس كل هذه الملابس بنت رقة وخير مثيرة وعلى العكس تماماً مما هو ممتاز على الرغم من أن كل "القصات" cuts والرسومات تمت دراستها بعناية وتم فهم دورها الأساسى فهما كاملا. استخدمنا خيالنا فى بعض الحالات واستخدمنا أفكاراً عارضة مختلفة لكن على الرغم من ذلك كله كانت الملابس رقة وغير مثيرة. حاولت أن أهدح زناد ذاكرتى. أعبت قراءة كل ما يتعلق بهذه الملابس وزمانها بعناية وأخيراً وصلت إلى نتيجة هى أن

عدداً كبيراً من أشكال التفصيل التي اخترتها أنت مقصود
منها أن تصنع من مواد سمكة كثيفة لتعطي للرسومات طيات
جميلة وصيقة^(٣٦).

كان كريج قد طلب مثل هذه المواد الثقيلة منذ زمن طويل يرجع إلى ١٠ مايو ١٩٠٩ هي
جلسة عمل مع ستانيسلافسكى وسولر چيتسكى^(٣٧).

فيما يتعلق بالإضاءة بدا كل شيء جيداً. علقت مجموعة من البروجكتورات
الرئيسية أمام قوس فتحة خشبة المسرح فوق مقاعد الصفوف الأولى. وتم طلب
جهاز خاص. وحتى ستانيسلافسكى أرسل مارد چانوف Mardjanov إلى برلين
ومعه خطابات تقديم. إذ كان يجب بالتأكيد أن تستفيد هاملت من أحسن وأفضل
إضاءة مسرحية^(٣٨).

لكن البارافانات كانت مشكلة. يلاحظ ستانيسلافسكى في كتاب "حياتي في
الفن" كم أن المسافة هائلة بين حلم الفنان أو المخرج المسرحي وتحقيقه على
المسرح! إلا أنه على خلاف الاتجاه العام المؤلف لمنتقدي كريج لا يهتمه بأن
أفكاره غير عملية. فهو يلقي اللوم على معدات المسرح والتي كانت لا تزال خشنة
وبدائية مقارنة بالتقدم التقني في مجالات أخرى^(٣٩). فيموادنا ومعدات المسرح
اليوم لم يعد بناء وتشغيل البارافانات يثير مشكلات لا حل لها.

كان كريج بكارهيته للمنظر المرسوم والتصنع يرغب أن تصنع البارافانات من
مادة طبيعية لذلك تم تجربة الحديد والنجاس ومعادن أخرى. لكن ثقل مثل هذه
المنظر كان سيتطلب تركيب جهاز كهربائي خاص. لذلك جربوا الخشب ثم الفلين

ولكن بدون نتائج أفضل. وكان على كريج أن يتجه إلى الخيش الذى ينبسط على
الأملر الخشبية.

آراء كريج أن تتحرك البارافانات أمام أعين الجمهور فيتغير المنظر بهذه
الطريقة دون أن تهبط الستارة. ثبت أن هذا مستحيل وكان يجب استخدام
الستارة رغم كل هذا. كم كان من الممكن أن تعطى طريقة كريج فى تغيير حركة
البارافانات للعرض كله وحدة وانسجاماً^(٣٠).

وكانت مشكلة التمثيل - حتى - أكثر تعقيداً. فى ٥ مارس ١٩١٠ دار بين كريج
وستانيسلافسكى حديث طويل حول فن الممثل وصف خلاله ستانيسلافسكى ما
سماه. "نظامه فى خطوطه العامة"، الأفكار التى كان يصوغها فى ذلك الوقت فى
شكل. لاحظ كريج فى اليوم التالى فى يومياته^١ أنه كان هناك بالتأكيد شيء
مثير فى كل ذلك، نظرية فى التمثيل مستقاة من الممارسة على خشبة المسرح،
نظرية تستحق الانتباه والاحترام لكنه أضاف أنه أعرب عن بعض الاعتراضات
ويستطيع أى قارئ لعمله أن يتخيل ماذا يمكن أن تكون هذه الاعتراضات. كان
كريج معجباً بستانيسلافسكى كممثل لكنه لم يقبل نظامه كمنهج عام. كان
ستانيسلافسكى يبدل قصارى جهده ليجعل الممثلين يفسرون رؤية كريج الرمزية
لمسرحية هاملت حتى لو لم يكن يوافق عليها تماماً. لكنه فى خطاب إلى كريج
يقول إنه يعتقد أن أفضل طريقة لتحقيق هذا هو تطبيق نظامه هو: "بدأ
كاثشالوف يهتم بدور هاملت. فى بطرسبرج عملت قليلاً معه وبعد ذلك فى
موسكو راجعنا مع ماردجانوف دوره كله ووضعت عليه ملاحظاتى وطبقاً
لملاحظاتك ولنظامى الذى لم تحبه بعد لكن ذلك يخدم غرضك أكثر من أى شيء

آخر^(٣١). إلا أن ستانيسلافسكى لم ينته بعد من تنفيذ نظريته وكان يلقى مقاومة كبيرة من ممثليه.

فى مثل هذه الظروف كيف نتوقع للتمثيل أن يرتفع إلى مقاييس كريج؟ فى نهاية ديسمبر ١٩١١ عندما عاد إلى موسكو من أجل التدريبات النهائية ولوضع اللمسات الأخيرة للإضائة لم يستطع إلا أن يسجل اختلافه. فلم يقبل إطلاقاً أسلوب التمثيل "المسرحى" المعتاد وكان معادياً بنفس القدر للتعبير المباشر النثرى عن المشاعر. وماذا رأى هناك؟ نفس الشيء كستانيسلافسكى الذى كتب: "ليس هناك بساطة راقية ولا تأكيد عظيم grand assurance ولا ضبط بارع للنفس masterly restraint. لم تكن هناك أصوات رنانة وكلام جميل وحركة متجانسة وتكوينات حركية. لكن كان هناك ما كنا نخشاه أكثر من أى شيء آخر - إما الشفقة المسرحية المتعذرة. وإما الطرف الآخر وهو المبالغة فى معاشية الدور المتعبة جداً والثقيلة والنثرية prosaic^(٣٢). اكتشف ستانيسلافسكى مرة ثانية أنه فى حين استطاع أن يبتدع أسلوباً لكلام يصلح جداً للمسرحيات المعاصرة بمجرد محاولة قول الشعر خرج الممثلون عما رسمه لهم وسقطوا فى الخطابة.

وفى محاولة لإزالة هذه الصعوبة قام ستانيسلافسكى بتمثيل بعض القطع من أدواره هو أمام كريج مستخدماً مناهج مختلفة - الطريقة الفرنسية التقليدية والطريقة الألمانية والإيطالية والطريقة الروسية الخطابية والطريقة الروسية الواقعية والطريقة الانطباعية. لم يحب كريج أيّاً من هذه الطرق.

احتج بكل قوته من ناحية على الطريقة التقليدية القديمة
للمسرح ومن ناحية لم يقبل الطبيعية والتبسيط المعلن

humdrum naturalness and simplicity واللينين
سرقاً من تفسيراتى كل الشعر. أراد كريج الكمال وما هو
مثالى أى التعبير السهل القوى العميق الراهى الفنى الجميل
عن العاطفة الإنسانية الحية^(١٣).

لكن أخيراً جاء اليوم: فى ٨ يناير ١٩١٢ ارتفع ستار مسرح الفن عن أول
عرض لمسرحية هاملت. كان نجاحاً عظيماً. نادى الجمهور لكريج بعد مشهد
المسرحية Play Scene وفى نهاية العرض. كان عليه أن يأتى إلى الستار مرة
ثانية مع ستانيسلافسكى وكاتشالوف.

ومع هذا، كانت هناك اعتراضات قوية فى بعض الصحف الروسية: أشارت
جريدة *Golos Moskvy* إلى الأسلبة العقيمة ورأى معلق *Utro Rossis* أن
البارافانات كئيبة - لكن *Ryetsk* أثبت على النوق المعروض طوال العرض
المسرحى وتحديث جريدة جامعة موسكو عن تجدييدات موفقة ووصفتها
الصحيفة الأولى فى موسكو *Russkoye Slove* بأنها "أعظم حدث فى فن
المسرح اليوم".

وأرسلت التايمز *Times* مراسلاً خاصاً وصف عمل مواطنه المفترب كما يلى:

كل مشهد فى مسرحية هاملت له - كأساس - ترتيب من
البارافانات ترتفع إلى أعلى قمة فتحة المسرح تتكون من
الألواح المادية الخالية من أى زخرف. لولان فقط هما
المستخدمان - لون كريعى معايد ولون الذهب.

إن لدى السيد كريج القدرة المتفردة على ثقل المفزى الروحى للكلمات والمواقف الدرامية وراء الممثل إلى المنظر الذى يتحرك فيه. وهو قادر بأبسط الوسائل بطريقة شامضة على أن يستلم تقريرا أى إحساس بالوقت أو المكان. إن المناظر حتى فى ذاتها توحى بالتدويمات فى المواقف الإنسانية... المرض انتصار رائع لكريج ومن المستحيل أن نعرف مدى اتساع التأثير الذى قد يكون لمل هذا النجاح الكامل الذى تحقق لنظرياته على مسرح أوروبا^(٢٤).

كان كريج وستانيسلافسكى أقل حماساً. لم يحقق العرض آمالهما. إلا أن ستانيسلافسكى، الذى لم يفتر إعجابه بكريج حتى فى أصعب لحظات عملهما معاً، يشى فى مذكراته على جمال عرض هاملت ومناظره "التي لا تنسى" مثل منظر البلاط الملكى فى الفصل الأول ومنظر وصول الممثلين ومنظر المسرحية و"مصيدة الفئران" والمنظر الأخير.

إن وصول الممثلين بملابسهم المتألقة ودخولهم خشبة المسرح على صوت الفلوت والمزمار والفلوت الصغير والطبول كان يرمز بالنسبة لكريج الذى رآهم من خلال عيني هاملت إلى كل ما هو مبهج فى فن المسرح. عندما يظهرون يستعيد الأمير الحماس الذى كان لديه قبل موت والده ووسط الحزن وانحراف حياة البلاط يمر بدقائق قليلة من السعادة الرائعة والمبهجة التى يمكن للفن أن يقدمها.

انطلق فن كريج بكامل روعته فى مشهد المسرحية Play Scene. وكما فى منظر البلاط فى الفصل الأول انقسم المسرح إلى جزئين، أمام وخلف المصيدة.

تم ترتيب الجزء الأمامي كخشبة مسرح للـ "ممثلين" يحيطها من الجانبين عمودان كبيران. في الخلف كان هناك عرش مرفوع حيث جلس الملك والملكة مع صف من رجال البلاط على كل جانب. كان الملك والملكة والحاشية جميعهم يرتدون اللون الذهبي. كانوا يشبهون التماثيل البرونزية في الضوء الخافت، يتدفق عليهم من حين لآخر شمع بروجكتور هبط على قطعة أو أخرى من الملابس حتى تومض بوميض مشئوم، ووقف الممثلون بملابسهم المبهرجة في لهيب من الضوء وظهورهم نحو الجمهور يؤدون مقتل جونزاجو Gonzago بينما كان هاملت وهوراشيو يراقبان من وراء الأعمدة. بدأ الملك في الارتعاش، قفز هاملت للأمام كالنمر. ووسط الاضطراب انطلق وراء القاتل الذي جرى عبر مقدمة المسرح في الوجه الكامل للأضواء. أصبح ذنب الملك واضعاً للجميع.

في المشهد الأخير وأمام خلفية من الرماح والأعلام، وراها الباراهانات الذهبية تقدم فور تبرأس:

كملاك من ملائكة الطبقة العليا يصعد المرش. الذي رقد
عند أسفله جسدا الملك والملكة. الأصوات الرسمية الظاهرة
للمارش جنائزى تسطر على المشاعر والأعلام الضخمة التي
تهبط بهبط والتي خلعت جسد هاملت المتشح بالمواد بطيائها
البهيماء التي تظهر فقط الوجه الميت والسمعد الكبير مطوّر
على الأرض والذي وجد أخيرا أسرار الحياة على الأرض بين
نراعي الموت. هكذا صور كريج البلاط الملكي والذي أصبح
جولجوثا Golgtha هاملت^(٣٥).

لكن هذا الجمال لم يكن كافياً لإرضاء ستانيسلافسكى . كان مستاءً من نفسه أولاً لأنه لم يستطع أن يظهر كريج وعمله كما أراد أن يظهرهما: لقد فشل مسرح الفن في تنفيذ أفكار ضيف هو محط للإعجاب. وثانياً، لأنه كان يأمل أن يساعده هذا العرض على أن يهديه فى بحثه بينما أضاف فقط إلى حيرته. لقد حاولوا أن يجعلوا ميزانسين مسرحية هاملت بسيطاً بقدر الإمكان لكنه بدا له فحماً ومفتعلاً وهو آخر شيء كان كريج يريد.

مرة ثانية عندما كان ستانيسلافسكى يريد أن يبتدع أسلوباً للتمثيل يناسب شكسبير قرر - على عكس رأى كريج - أن "نظامه" هو كان أفضل من أية طريقة أخرى لأداء الفرض. الآن أصبح مضطراً لأن يعترف بأنه فشل.

"إن مهلى مسرح الفن الذين كانوا قد تعلموا إلى حد ما طرق التكيف الداخلى الجديد استخدموا هذه الطرق بدرجة من النجاح فى مسرحيات ريزتوارنا الحديث والتي كانت قريبة من حياتهم - ومن الواضح أنه لا يزال أمامنا أن نقوم بنفس العمل وأن نجد طرقاً ووسائل مناظرة للمسرحيات المكتوبة بالأسلوب البطولى والفخم. عندما قمنا مسرحية هاملت للمرة الأولى لم يكن مسرحنا قد بدأ بحثه فى هذا الاتجاه"^(٣٦).

لذلك لجأ إلى الواقعية النفسية دون أن يكون قد اكتشف حلاً "للمشكلة الشكسبيرية". إن عرض هاملت لم يغير تيار أفكاره هو لكن سيكون له تأثير مستمر على كل أولئك الذين حاولوا أن يذهبوا إلى أبعد مما ذهب إليه.

ولم يكن كريج - الذى غادر موسكو فى ٢٨ يناير ١٩١٢ - راضياً هو الآخر. فى ١٩٢٦ عندما دعاه جوهان بولسن Johannes Polsen إلى كوبنهاجن طالباً منه أن يصمم المناظر والملابس لمسرحية إيسن الدُّعُون وأن يتعاون فى الميزانسين وافق لكنه قال لبولسن: "تذكر أنه مر حوالى ١٥ سنة منذ قمت بأى عمل داخل المسرح. لقد جعلت التجربة فى موسكو أنتظر حتى أمتلك مسرحى الخاص"^(٣٧).

وعندما يسأل اليوم أى شخص كريج أى عروضه يعتبره الأفضل والأكثر اكتمالاً يذكر أنها تلك التى كانت فى ١٩٠٠ - ١٩٠٣ وليس هاملت. فى هاملت لم تتفد مقاصده بدقة. لأسباب فنية تم تعديل عدد من المناظر خاصة منظر دفن أوفيليا وتغيرت بعض الإرشادات المسرحية. أما بشأن التمثيل فلم يرق إلى الكمال الذى كان يهدف إليه.

لماذا اختار أن يقدم هاملت على مسرح الفن رغم اقتناعه أن ذلك كان مستحيلاً؟ هل لرغبة فى التحدى أو لكى يعمل على خشبة مسرح مرة ثانية أو ليرضى أصدقاءه أو ليقبل دعوة ستانيسلافسكى؟

اخترت هاملت لأنها من بين جميع المسرحيات الحديثة أكثرها إنهماً وأكثرها درامية وأروعها منظرًا. إن الخليط من الأدب والدراما والصورة picture يمثل فكرتنا الحديثة عن فن المسرح لذلك هى أكثر التمازج تمثيلًا للفن المسرحى الحديث. بالإضافة إلى هذه الأسباب اخترتها لأنى عرفت شخصية هاملت لمدة طويلة ومثلت الدور بنفسى وأريت مرة أخرى أن اختبار نظريتى فى أن مسرحية شكسبير لا تنتمى بصورة طبيعية لفننا المسرحى"^(٣٨).

وقد تأكد الآن رايه السابق. لقد شعر أكثر من أى وقت مضى أن من الضروري أن يواصل البحث عن الفن الذى كان يهدف إليه وأن ينشئ مدرسته. عندما أخرج هاملت فى موسكو كان يأمل أن يساعد مسرح الفن فى هذا الاتجاه حتى إنه كتب إلى ستانيسلافسكى فى ٢٠ فبراير ١٩١١:

هل ستعلمنى مدرسة فى فلورنسا؟

إذا فعلت ذلك:

سأعطيك وسأوضح لك فى خلال عام؛

(١) مبادئ حركة الجسم الإنسانى -

(٢) خلال سنتين أعطيك وأوضح لك مبادئ الحركة فى

مشهد الشخصيات المفردة وشخصيات التجمعات massed groups.

(٣) وخلال ثلاث سنوات سأعطيك المبدأ الكلى الذى يحكم

الفعل المسرحى والمتنظر والموت.

(٤) بعد ذلك سأعطيك مبادئ الارتجال أو التمثيل التلقائى

بالكلمات ويدون كلمات.

هل تعلم ذلك لى لكى أعلم ذلك لك؟^(٣٩)

لا شك أن أفكار كريج التى لا تحصى عن مدرسته المقترحة أثرت فى ستانيسلافسكى فى تأسيس ستوديوهات مسرح الفن فى موسكو والتى أنشئ أولها فى ١٩١١ وكان سولر چيتسكى مديره.

أما بالنسبة لكريج فلا يزال لا يملك مدرسة - في هذا الوقت. لقد وجدت رؤيته لهاملت التعبير عنها في أعمال الحفر على الخشب التي صنعها لإحدى ملبغات المسرحية والتي وضع الآن تخطيطها الكونت كسلر^(١٠).

استمر في عمله البحثي كما كان في السابق في الاستوديو الخاص به في أريناجولدوني حيث ستظهر إلى الوجود مدرسته أخيراً.

هوامش

١- انظر مقال 'Shakespeare's Plays' في The Mask, Vol. I, No.7, في
On the Art of the Theatre . اعيد طبعه في September 1908, PP.142-3
مرجع سابق الصفحات ٢٨١ - ٢٨٥.

٢- خطاب غير منشور موجود الآن في the Museum of the Moscow Art
Theatre.

٣- اقتطفه David Magarshak، ستانيسلافسكى. A life, London, Mac
Gibbon&Kee, 1950, p.294.

٤- اقتطفته Nina Gourfinkel من Constantin Stanislavski, Collection 'Le
Theatre et les Jours' , L'Arche , Paris ,1955, P.126.

٥- خطاب منشور في The Mask, Vol.I, No.II, January 1909, PP.221-2، بعنوان
'The Theatre in germany , Holland, Russia and England-A Series of
On the Art of the Theatre ' Letters from Gordon Craig' ، واعد طبعه في
مرجع سابق الصفحات ١٢٥ - ١٣٦ .

٦- Daybook I.

٧- Daybook I, P.139.

Gordon Craig Collection, نسخة بها هوامش ,Hamlet, E.G.C.'s -A
Bibliothèque de l' Arsenal ,Paris.

The Evening Standard , 6 december 1911.-٩

Stanislavsky, *My life in Art*, translated by J.J Robbins, Geoffrey-١٠
Bles ,London, Theatre Arts Books, New York, fourth
edition,1945,P.514.

١١- انظر : *Hamlet in Moscow. Notes for a short Address to the*
The Mask, تأليف جوردون كريج, Actors of the Moscow Arts Theatre ,
Vol. VII, No.2, May1915,PP.109-15.

١٢- مجموعة جوردون كريج هي Bibliothèque de l' Arsenal تحتوى على
التسجيل بالاختزال لكل المحادثات بين كريج وستانيسلافسكى حول المشاهد
الآتية:

الفصل الأول، مشهد ٢ (سان بطرسبرج - ١٦ أبريل ١٩٠٩) الفصل الأول
مشهد ٢ (٢٤ أبريل ١٩٠٩)، الفصل الثالث مشهد ٢.

من هذا السجل اقتطعت القطع التى لم تطبع حتى الآن من المناقشة حول
الفصل الأول المشهد الثانى.

١٣- Ilia Sats اتفق أن ألف *Stanislavsky, My life in Art*, p.515. موسيقى هاملت.

١٤- هذه الملاحظة مع اسكتش للفصل الأول المشهد الثاني موجودة في مجموعة جوردون كريج في Bibliothèque de L 'Arsenal .

١٥- التسجيل بالاختزال لهذه المناقشة (حول الفصل الأول، المشهد الثالث) والتي حدثت في ٢٤ إبريل ١٩٠٩ نشرت في *Annuaire du Théâtre Artistique* de Moscou, vol. I (1944).

١٦- *Daybook II, March 1910 to December 1911* E.G.C.,p.15.Gordon Craig's private collection .

١٧- طبقاً لستانيسلافسكى في محادثته مع كريج.

١٨- طبقاً لكريج.

١٩ - لم تلعب زوجة ستانيسلافسكى ليلينا، دور أوفيليا لكن لعبته ممثلة صغيرة السن هي O.V.Gzovskaya .

٢٠- اقتطفه Stanislavsky. A Life, pp.294-5 , David Magarshak

٢١- الحيز هنا لا يسمح بأى وصف لنظام ستانيسلافسكى. وهناك وصف ممتاز لنيينا جورفينكل Nina Gourfinkel في كتابها عن ستانيسلافسكى وهو مرجع سابق.

٢٢- خطاب غير منشور، هو الآن في متحف مسرح الفن بموسكو. لعب دور هاملت كاتشالوف وليس ستانيسلافسكى.

Daybook I, 18 September 1909-٢٢

٢٤- نسخة E.G.C من Hamlet بها هوامش، ١٩٠٩، Gordon Craig Collection, Bibilthèque de l'Arsenal, Paris.

٢٥- هناك ملخص للملاحظات كريج للممثلين في يومياته *Daybook II*.

٢٦- خطاب في The Gordon Craig Collection, Bibiliothèque de l'Arsenal, Paris.

٢٧- التسجيل بالاختزال (بصيغة غير مباشرة) لهذه المناقشة موجود في مجموعة كريج في Bibilthèque de l'Arsenal.

٢٨- انظر خطاب ستانيسلافسكى إلى كريج، ٢١ يونيو - ٤ يوليو ١٩١٠.

٢٩ - Stanislavsky, *My Life in Art*, pp.519 et seq.

٣٠- نفس المرجع ص ٥٢٢.

٣١- خطاب ستانيسلافسكى لكريج، ٢١ يونيو - ٤ يوليو ١٩١٠. والذي سبق اقتطافه.

Stanislavsky, *My Life in Art*, p. 522 -٣٢

٣٣- نفس المرجع ص ٥٢٣.

٣٤- *The Times*, 9 January 1912.

Stanislavsky, *My Life in Art*, p. 517. -٣٥

٣٦- نفس المرجع ص ٥٢٤.

٣٧- خطاب في ٢٩ أغسطس ١٩٢٦ اقتطفه كريج في عرض، وهو اثنان وثلاثون لوحة كولوتايب collotype لتصميمات أعدت أو نفذت لمسرحية المتنعون لهنريك إبسن، وقدمت على المسرح الملك بكوينهاجن في ١٩٢٦ بواسطة إدوارد جوردون كريج، مطبعة جامعة أوكسفورد، لندن، همفري ميلفورد، ١٩٣٠، ص ٥.

٣٨- Gordon Craig، في *City of Manchester Art Gallery- Exhibition of drawings and models for Hamlet, Macbeth, The Vikings and other plays*, by Edward Gordon Craig, 1912. مرجع سابق ص ٢٢.

٣٩- خطاب الآن في The Museum of the Moscow Arts Theatre

٤٠- في بداية فبراير ١٩١٢ عندما مر كريج بباريس في طريق عودته من موسكو اقترح الكونت كسلر فكرة طبعة هاملت هذه له.

(٩)

المدرسة

قضى كريج صيف ١٩١١ فى لندن. فى ١٦ يوليو أى قبل ستة أشهر من أول عرض لمسرحية هاملت أعد أصدقاءؤه ومحبويه حفل عشاء تكريماً له فى Caf Royal وتضمنت اللجنة التى أرسلت الدعوات ليدى جريجورى وماكس بيريوم وولتر كرين ومارتن مارهى وويليام روز شتين و ه. ج. ويلز و وببيتس وچيمس برايد. واحتشد فى هذا العشاء حوالى مائتين من أنصار كريج وتكونت الأغلبية من الكتاب والرسميين والموسيقين. ولم يكن هناك كثير من رجال المسرح.

وكان رئيس اللجنة ويليام روز نتشتاين وكان من أوائل المدافعين عن كريج. وقرئت رسائل^(١) من إيفيت جيلبرت وجرانفيل باركر والمخرج المسرحى المجرى ألكساندر هفسى وجان ده فوس ومدير مسرح Dutch State Theatre فى أمستردام والمؤرخ المسرحى الأمريكى برسى ماكاي Percy Mackaye. ومثل مسرح الفن بموسكو سكرتيره مايكل ليكياردويولوس والذى عبّر عن فخر المسرح لأنه كان أول من قدم الفرصة لكريج لتنفيذ أفكاره. وأرسل ستانيسلافسكى رسالة تهنئة شخصية وأرسل أحسن تمنياته من موسكو. أخيراً كان كريج يكسب الاعتراف به ككاتب ليس فقط فى الدول الأجنبية بل فى بلده هو حيث كانت شهرته تنتشر بسرعة. وفى سبتمبر أقيم معرض لتصميماته ويصفه خاصة لمسرحية ماكبث فى معرض Leicester Galleries. وألقى المحاضرات لشرح الهدف من باراهاناته والطريقة التى يجب أن تستعمل بها. وفى نهاية السنة

نشرت هاينمان Heinemann كتابه الأشهر في فن المسرح *On the Art of the Theatre* متضمنا الحوارين - الأول من كتاب فن المسرح والثاني من مجلة القناع - وأهم المقالات التي نشرها في القناع . لكن مدرسة كريج كانت - أكثر من أي وقت مضى - في مقدمة أفكاره، وتحدث عنها في مقابلات صحفية (الأوبزيرفر في ٢٢ يوليو والـ *Evening Times* عدد ٨ أغسطس والديلي ميل عدد ٣٠ أغسطس والـ *Weekly Scotsman* عدد ٢٨ أكتوبر) وكتب مقالا طويلا عنها ذاكرة خطته في عدد أكتوبر من مجلة *English Review* ^(٧).

وبمجرد عودته من موسكو بعد افتتاح مسرحية هاملت قرر كريج أن يكون لجنة دولية تضم من إنجلترا (إيلين تيري وولتر كرين ولورانس بنيون و أ.ك. تشامبرز و ج.ل. جارفين وأوجستس چون وجلبيرت مري Gilbert Murray و رالف هوجان ويليامز Ralph Vaughan Williams إلخ) ومن إيرلنده (وج. جيتس ولورد دنساني Lord Dunsany) ومن المجر (الكسندر هغسي) ومن روسيا Baltrushchaitis و Sergins Poliakoff إلخ) ومن ألمانيا (الكونت كسلر وهنري شان ده فلد) ومن إيطاليا (سالفيني Salvini والكونت كارلويلاس Count Carlo Placce إلخ) ومن اليابان وهولنده وفنلنده وفرنسا (إيفيت جيلبرت وساره برناردت Sarah Bernardt وچاك دوسيه Jacques Doucet وچاك روشيه إلخ). كان لا يزال ينبغي عليه أن يجمع أموالاً يدفع منها ثمن المقر والمعدات والمربعات، وبعد أن ذهب إلى عدد من الأشخاص نجح بفضل المساعدة الدؤوبة والفعالة لإيليناميو Elena Meo في إقناع راع للفنون ثري هو لورد Howard de Walden أن يمد

بدعم بمبلغ ٥٠٠٠ جنيه استرليني للسنة الأولى و ٢٥٠٠ جنيه استرليني في السنة من السنوات الثلاث التالية. في ٢٧ فبراير ١٩١٣ - وهو عيد ميلاد إيلين تيرى - أعلن إنشاء مدرسته. لن تكون في لندن كما تم تخطيطه في البداية ولكن في فلورنسا حيث قدمت الـ Arena Goldoni مسرحاً تجريبياً مثالياً. ما كانت المدرسة تقتصر على التعليم النظري. كان كريج يريد أن يخلق معملاً يعمل ويمارس تأثيراً حيوياً في الحاضر ويضع أسساً ثابتة لمن يبنون عليه في المستقبل.

كان المسرح مريضاً. وكان ما يحرّك العاملين فيه هو المصلحة الذاتية أكثر من حب الفن. لم تكن ما تسمى بالإصلاحات كاملة. كان الموجود في كل مكان يسعى بلاحماس من أجل التأثيرات الرخيصة، مع عرض وراء عرض يلجؤون فيها إلى مجموعة أشياء مختلطة بلا نظام تسمى التجديدات. فقبل أن يمر وقت لاختبار النظرية يلقي تطبيق نصف ناضج إلى جمهور يسهل إبهامه. كان المسرح لعبة بالطبع لكنها لعبة جادة يجب تعلم قواعدها وطاعتها بدقة. وكل الفنون كان فرعاً من الرياضة sport. وكان في حاجة إلى رياضيين.

وكان في حاجة إلى حرفيين craftsmen أيضاً لأن المقصود منه هو الناس. إنه في حاجة إلى مشيدين - بنّائين - حرفيين. إن الجولات tours التي نظمها مديرو الفرق المشهورون في روسيا وألمانيا قد ينتج عنها انتصارات "نابوليونية" لكن المسرح لا يحتاج إلى "قاهرين" وعلى المسرح أن يبنى لا على شيء إلا على الأساس المضمون.

كان ما يحتاجه كريج لمدرسته رياضيون وحرفيون^(٣). كان الفرض من المدرسة تنمية القدرات الخلاقة وليس ملكة التقليد. إنها ستكون مكاناً للبحث المبنى البعيد عن الوجود المزج للجمهور ولا يخضع لضغط النشاط المسرحي اليومي.

إن مدرسة فن المسرح يمكن أن تقدم الفرصة لتجريب الأفكار والقيام بتجارب من كل نوع يمكن نقل نتائجها إلى مسارح أوروبا وأمريكا.

وطبقاً للنظريات التي تتبناها مجلة القناع لن تقتصر المدرسة على أى فرع واحد من فن المسرح (المنظر والملابس والتمثيل) لكنها ستحتضنها جميعاً. ولن تقتصر اهتماماتها أيضاً على أى نوع معين من المسرحيات: الميلو دراما والمايم mime والمسرحيات الهزلية ستلقى جميعها الاهتمام. وستدرس المدرسة الماضى - المصدر العظيم للتقاليد - والحاضر بما يتطلبه من تحسينات فورية والمستقبل والذي سيشهد ميلاد المسرح الجديد.

فى مارس ١٩١٣ وزعت نشرة تمهيدية^(٤) نصف تنظيم المدرسة. فى بداية هذه النشرة مقطف من فى نثشة Nietzsche "الإرادة من أجل القوة" The Will to Power يعلن فيه أن الأمر المرغوب أكثر من غيره فى ظل كل الظروف هو النظام، discipline الذى يجعل الجندى والعالم أكفاء. يجب أن تكون للعالم طاقة الجندى على الطاعة ولكن عليه أن يكون مستعداً فى أية لحظة ليتولى القيادة.

وسرعان ما وضع كريج قواعد لضمان هذا النظام الصارم تعهد بطاعتها كل طالب داخل المدرسة^(٥). يجب على الطالب ألا يعمل خارج المدرسة إلا بإذن خاص من المدير. ويجب على كل طالب أن يحتفظ بكراس يدون فيه الملاحظات

والتعليقات على عمل كل يوم. يجب أن تكون هناك طاعة صارمة للسلطات دون تردد أو جدال. ويجب على الطلاب أن يكونوا مثابرين وجادين في العمل ومطيعين وعقلاء تمامًا. ويجب على الطالب ألا يتحدث عن عمل المدرسة للغيرياء. "لا أعرف" هي الإجابة الوحيدة لمن يسأل. وبالنسبة للآقارب فإن أفضل رد هو "عندما تعلن النتائج ستكونون أول من يراها".

وقصد كريج إلى الاحتفاظ بالسلطة الكاملة على المدرسة:

"المدرسة تحت الإدارة الوحيدة للسيد ادورارد جوردون كريج. وستهدف إلى عمل والكشف عن وسائل عمل ما تركه المسرح الحديث ولم يفعله. وستعمل على بث حياة الخيال في كل فن وحرفة يتصلان بغضبة المسرح حتى تعطى نشاطاً للقوى الخلاقة لهؤلاء المتصلين بشكل نشط بالدراما حيوية جديدة.

ستكون من هيتتين منفصلتين من العاملين الجادين والدقيقين الذين - وقد ألهمهم السيد كريج والذين يبنون معه على أساس أعمال السابقة - سيحاولون عن طريق التجربة والبحث إعادة إكتشاف وإعادة خلق بعض المبادئ الجوهرية للجمال في قسم من أقسام عالم الفن تغيب فيه حالياً تلك المبادئ بشكل واضح".

هكذا كان على المدرسة أن تضم قسمين مكونين بشكل مختلف ولهما أهداف وأنشطه مختلفة. وكان على القسم الأول أن يتكون من خمسة عشر أو عشرين عاملاً تجريبياً يتقاضون أجراً (معماريين ورسامين وموسيقيين وعمال كهرباء ومصوريين فوتوغرافيين ونجارين وصانعي موديلات إلخ) يختارهم كريج بنفسه.

وعليهم أن يعملوا معه ويدرسوا طرقه ويعملوا كمساعدين له في ميزانسيه
ويمكن أن يختار من بينهم هيئة تدريس القسم الثانى.

ويمكن لهذا القسم الثانى - والذي لم تتضمنه الخطة الأصلية - أن يتكون من
ثلاثين طالباً يدفعون المصروفات والذين يجب أن يكونوا قد تلقوا تعليمًا عامًا
جيداً. وينتقل هؤلاء الذين يظهرون استعداداً أو موهبة خاصين فيما بعد إلى
القسم الأعلى. وسيكون هناك مدى واسع فى مواد الدراسة - الحركة والرياضة
الجسمانية والتدريب الصوتى والموسيقى والكلام والرسم وتصميم المناظر
والتصوير painting وتصميم الملابس وصنعها وتصميم الموديلات والمبارزة
والرقص والميمودراما mimodrama والارتجال والإدارة المسرحية والإضاءة
وتاريخ المسرح وتصميم الماريونيت وصنعها وتشغيلها وصنع الموديلات واللغة
الإيطالية.

هذه القائمة من مواد الدراسة دالة، على سبيل المثال، قد يبدو من المدهش
ألا نجد ذكراً للتمثيل أو للدراسة السيكولوجية للأدوار. هل يعنى هذا أن كريج
قد تخلى عن كل الأفكار عن تدريب الممثلين وقصد فقط إلى خلق نوع من المسرح
الرمزى allegorical الحقيقة أنه - مثل إيلين تيرى - اعتبر التمثيل لا يمكن
تعليمه. وكل ما يمكن عمله هو تعليم التلاميذ التقنيات الأساسية للأداء الدرامى
- الحركة والتعبير الصوتى: كيف تنتقل من أحد جوانب المسرح إلى الجانب
الأخر وكيف تستعمل الذراعين والساقين والجزع وعضلات الوجه مع التعبير.

"يمكنك أيضًا أن تتعلم كيف تحرك روحك - أو بالأحرى - كيف تسمح لروحك أن تحركك لكن هذا ليس تمثيلًا acting بعد. هذا يأتي تحت عنوان الحركة. ثم يمكنك أن تتعلم كيف تخرج صوتك حتى يصل إلى كل جزء من المبنى وإلى داخل روح المستمع. يمكنك أن تتعلم كيف لا تتكلم لكن كل هذا ليس تمثيلًا. إنه تكلم speaking^(٦). وكما رأينا من البداية، علق كريج أقصى أهمية على الحركة والذي بدأ المسرح بها كما يعتقد. لقد أراد أن يقوم الطلاب في مدرسته بدراسة شاملة لأنواع مختلفة من الحركة - حركات الجسم البشري وحركة الأشجار والرياح والماء والأسماك والزواحف والطيور - نحللها ونقارن بينها ونلاحظ التشابهات والاختلافات ونستنتج المبادئ منها. في اكتشاف مبادئ حركة الكائنات والأشياء والتي هي التجانس قد يكتشف الإنسان لغة جديدة والقوانين التي تحكمها ويمكنه هذا متخذًا من الطبيعة نقطة انطلاق - أن يعيد اكتشاف القوانين المنسية للتعبير الفني الكامل.

من هنا كانت أهمية الماييم في المقرر الدراسي في Arena Goldoni. قال كريج إنه سيرسل طلابه مرة في الأسبوع إلى جهات مختلفة من المدينة. عندما يمودون بعد ساعات يخبروه بما رأوه ويمر كل واحد منهم بالماييم عن واقعة "درامية" ما تركت في نفسه انطباعًا "هنا يكون لديك فرصة لاستخدام كل من موهبتك الخلاقة وتلك المتعلقة بالمحاكاة؛ كما ترى لدى إيمان راسخ بالمهمودراما وأنوى أن أقدم تلامذتي كل المجالات لزرعها واستمرارها..."^(٧).

أعلن كريج - مؤكدًا - أنه لا يريد أن يحول تلامذته إلى ببغاوات بل يريد أن يساعدهم على تطوير قدراتهم على الابتكار الخلاق بأن يبنى على خيالهم وذكائهم. هذا هو لماذا احتل الارتجال مثل هذا المكان المرموق في المقرر، منذ

كتابة مقال (الممثل والسوريرمايونيت) اكتشف كريج المسرح الإيطالي ودرس تاريخه. وكانت مجلة القناع قد نشرت دراسات عديدة لهذا الموضوع متضمنة سلسلة من المقالات للدكتور ميشيل شيريلو Dr Michele Scherillo عن الكوميديا ديلارتي - الخلق الدرامي الخالص، يتبع من الاختراع، مسرح لا يعوقه الأدب على الإطلاق. ففى فترة كان الارتجال موضوع احتقار أتى كريج بما يذكر بتأكيد ريكوبوني Riccoboni أن الممثل الذى يرتجل هو فنان أرقى من الممثل الذى يلعب دوراً حفظه عن ظهر قلب. هذا الفن مثله مثل أى شيء يبدو سهلاً كان يتطلب دراسة صبورة ومنهجية. فعلى الممثل أن يجلب إلى هذا الفن الخيال والذكاء واللسان الثرى. إن دموع كريج للارتجال لم تكن تتناقض على الإطلاق مع النظريات التى كان قد عبر عنها فى مقال "الممثل والسورير ماريونيت" لأن الممثل الذى يرتجل لم يعد مقلداً. إنه يصبح خالقاً. ^(٨)

لملح آخر لبروجرام المدرسة كان الاهتمام المكرس إلى الحرف اليدوية handicrafts - تصميم الموديلات وتصوير المناظر scene painting وتفصيل الملابس والماريونيت والموديلات. لم يعنف كريج أياً من المتطلبات العملية للمسرح ولا أى نوع من حرفته craftsmanship لأنه كان يرى أن من خلالها، بالممثل، يجب وضع التقنيات المناسبة فى الضوء وإحيائها وأنه يمكنها أن تتيح الفرصة للتجريب فى المناهج methods والعمليات processes. وعلى الرغم من أن المسرح هو أولاً وأخيراً فن إلا أنه حرفة وإهمال هذا الجانب لا يمكن أن ينتج عنه شيء أفضل من الهواية من الدرجة الثانية second - rate amateurship.

وأخيراً علق كريج أهمية خاصة على تاريخ المسرح، كان على تلامذته أن يعملوا كالأثريين archaeologists - يدرسون جميع أنماط المسرح متضمنة تلك التي تنتمي إلى القرون الماضية والدول البعيدة وكل أشكال المعمار المسرحي ويحللون جوانبها وقواعدها عن طريق صنع الموديلات. ويدون أن يتسلط الماضي عليهم أو أن يلجأوا إلى مجرد التقليد يجب عليهم أن يبحثوا عن أية تقاليد لا تزال لديها "شيء تقدمه".

وقد برز تاريخ وتقنيات المسرح في مجلة القناع منذ البداية بل برز بشكل أوضح بعد الحرب العالمية الأولى. ورأى كريج أيضاً أنه يجب أن يكون للمدرسة كجزء من معدات عملها متحف يمكن أن يقدم إليه مجموعة كتب ومستندات وأشياء النادرة - أقنعة من الكونفو وليبيريا وماريونيت من بورما وجاوه وأقنعة من الهند وجاوه واليابان ومستندات نادرة جداً وطبعات مبكرة من تيرانس وروزانت Terence and Ruzzante ومن أندريني Andreini و Vecellio ، وريكو بوني Riccoboni وجيراردي Gherardi وفورتباخ Fortenbach إلخ.

في نهاية مارس ١٩١٣ عاد كريج إلى فلورنسا حيث أتى إليها مساعده الأول من إنجلترا لكي يلحقوا به في بداية إبريل.

لم يكن يقصد أن تضم المدرسة طلبة يدفعون المصروفات في السنة الأولى، وكانت خشية مسرح أرنا جولدوني معدة تماماً لكن كل شيء آخر كان يجب تنظيمه. وأقاموا في باقى المبنى ورشا للتجارة وللحفر على الخشب والتصوير الفوتوغرافى واليكانيكا ووضعوا المكتبة. وبعد ذلك بشهرين بدأ فريق مشترك تكون من حوالى عشرين عضواً من الإنجليز والإيطاليين - مضممى المناظر -

وصانعى الموديلات ونجارى الأثاث والكهربائيين إلخ - برنامج من الدراسات تقطعها أيام الأحاد بعثات إلى ريف توسكانيا فى عرية مسرحية سوداء وصفراء كان كريج قد اشتراها مقابل أغنية لكى يعطى مساعديه الفرصة لقضاء وقت الفراغ معاً.

أتى كثير من الزوار لهرؤا ما يدور، منهم Frans Mijnsen الكاتب والناقد الهولندى والممثل الروسى ليونيدوف Leonidov وأندريه جيد André Gide ولونيهيه بو Lugne -Poe وسوزان ديسبريه Suzanne Després. وقد تم إغراء بيتس للانضمام إلى الفنانين الشباب تحت قيادة صديقه لكن كريج ثبط من عزم هذا الاقتراح:

"أخشى أن تكون مدرستى ليست لأمثالك - لن يمكنك تعلم أى شىء هناك. ما تعلمته قد تعلمته فعلاً - وكم تعلمت عن المسرح شىء مخيف بالتأكيد. والآن سنتعلم منك عن الجنيات والكلاب الحمراء. ستقودنى مدرستى وتقودنا جميعاً إلى مكان... بعيداً عن المسرح - بعيداً وتلقينا منبطحين على شاطئه محجيب..."

فى ٩ أغسطس ١٩١٢ كتب كريج إلى جاك دوسيه ليخبره كيف تسير الأمور وأرسل له نسخة من كتاب مسرح حى *A living Theatre* وبعض المصور الفوتوغرافية عن المدرسة. كان العمل سيستغرق وقتاً طويلاً لكن من الرائع أن نبداً. وكان العمل التجريبي يستفيد جداً من كونه يتم فى الهواء الطلق. كانت هذه أفضل طريقة للتخلص من جو حجرة الفصل الخائفة وكانت تتمش عقول التلاميذ فى نفس الوقت إذ كانت تمنحهم إحساساً بالغامرة. وقد تكون عمل

الفترة الأولى first term تكون بصفة رئيسية من ترتيب الأشياء. وكان يتم تفضيل العمل بغطو طبيعي. الأفضل أن يكون العمل بسيطه شديد عن أن يكون على عجل.

"إذا، وعندما تأتي (هكذا يستأنف كريج) يجب عليك أيضًا أن تدعنا نأخذك في جولة في عريتنا coach. إنها أنيقة كأي عربة سارت في الشانزليزيه Champs Elysées وإنها لمجزرة أن تقع بين يدي. لا أعتقد أن هناك مدرسة أخرى في العالم تملك عربة تجرها الجياد.

يقولون إن هذه رفاهية لكن إذا نظرنا إلى الثمن الذي دفعناه فيها والبهجة التي تمتري الرجال والنساء بسببها أرى أنها كانت ضرورة. والشرء الآخر الذي لا أعتقد أن مدرسة أخرى تملكه هومسرح مفتوح بمثل هذا الجمال لكن يمكنك فقط أن تعرف جماله الكامل عندما تدخله.

إننا نترك ضجة الشارع ورامنا والهدوء المتحد بالمنحنيات المنتظمة والضوء الذي يهبط من أعلى يتصف بصفة أميل إلى تسميتها بالصوفية. ليس لدى فكرة عما هو "التصريف" وهناك كثير من الهراء يكتب عنه هذه الأيام لكن إذا كنت تمارس الجمال ولا تراه فقط، إذا كان هذا هو التصوف إذن هذا المكان يمكن أن يسمى أكثر الأماكن تصوفًا.

إن تفعل ذلك في عصر خرافي كهذا العصر - عندما يجلس حيوان الهيفريف على مائدة طويلة counter ويتشمس حيوان البازيلهسك في الشانزليزيه بينما تجلس أسماك الخرافيات في حجرات مندوبي الأمم المختلفة... إن تفعل ذلك

رغم هذه الأشياء المستحيلة والتي تكاد تكون مضحكة أمر مسلى فى جميع الأحوال.

المخلص

«جوردون كريج»^(١٠)

فى ١٩١٤ بنى كريج ومساعدوه موديلاً لمشروع مسرحه الأفلاطونى Platonie Theatre يضاف إلى ذلك الذى أعطاه ليهتس ثم صنعوا الموديل أ. بخشبة مسرحه المصغرة بارافاناته والقطع الإضافية extra pieces (الأبواب ودرجات السلم والنوافذ والموائد والعروش إلخ). وقد صنع نوسنتينى Nocentini الموديل وحفر كابريل Caprile وباليه Palai القطع الإضافية وخطط وركب براون Brown نظام الإضاءة وتم تصوير الموديلات المختلفة فوتوغرافياً. وصنعت من أجل المتحف صالات للمعرض وفهرست كتوز المتحف وتم اختراع معدات إضاءة جديدة واختبارها وأعد معرض لتصميمات كريج فى لندن تذهب متحصلاته إلى أموال المدرسة^(١١).

وأهم شيء فى ذلك كله أن كريج كان يعمل فى خطط لمهزانيين مسرحية الآم القديس ماثيو بينما كان مساعدوه يضمون موديلات عن التصميمات التى وضعها لها.

أن يخرج الآم باخ - كان هذا ما يعلم به كريج دائماً منذ أغسطس ١٩٠٠ عندما قدمه مارتين شو Martin Shaw إلى الموسيقى (سيقلب هذه الموسيقى

التي سحرتني كثيرًا ويشرح وهو يلعب وأنا أرسم كما تخيلت على الحائط الأبيض). كان يرسم بالطباشير الأسود والأحمر واتسع الرسم حتى أصبح كبيرًا كلوحة الجص fresco^(١٧) وفي السنة التالية وضع تصميمه الأول على الورق. مدرجاً في مدينة ما بالبحر الأبيض المتوسط الجانب الأيسر منه كتلة متشابهة الخيوط من الألواح الخشبية والمواضع الخشبية (اللوحة ٢٢). في إبريل ١٩٠٦ ذهب مع إيزادورا دنكن ليرسم آلام القديس جون لباخ في الـ Koepelkirk بأمرستردام. إن ما أثر فيه لم يكن الموضوع بقدر ما كانت الموسيقى التي بدت له "أكثر من كل المواقف العظيمة للقساوسة أو للقديسين أو للكتاب في العالم"^(١٨) في ٢٩ يناير ١٩٠٧، وقد عاد ثانية إلى أمستردام، ذهب وحده بين حشد ضخم ليستمع إلى آلام القديس ماثيو وكان يقدمها عازفون منفردون وكورس وأوركسترا. في هذه المرة شعر أنه "يمكن إضافة شيء" إلى العمل على سبيل التقديم الدرامي. "ولكن هذا "الشيء" يجب أن يكون قليلاً جداً جداً - وليس شبيهاً بأي من عروض راينهارت حيث يصيح كل واحد ويلوح بذراعه في الهواء والناس يمسكون برجل ويجرجرونه خارجاً ويضعوه على صليب. كل ذلك سيكون ببساطة عديم الجدوى"^(١٩) الذي كان يعنيه كريج هو عرض ضخم لكنه بسيط يقدم كل عيد فصيح في كنيسة تعد لهذا الغرض "يقدم تحت إشرافي كل عام حتى أصبح غير قادر على تقديمه وأنقله إلى الشخص المناسب".

منذ ذلك الوقت فصاعداً بدأ كريج يجمع المادة - صورة من رسوم زيتية ولوحات من الجص لليوناردو دافنشي Leonardo Da Vinci وبييترو لورنزيو Pietro Lorenzetti وأندريا دل كاستانو Andrea del Castagno وبنوزو جوزولي

Benozzo Gozzoli ورمبرانت وفرا أنجليكو Fra Angelico وصور فوتوغرافية من كنائس من الداخل واستكشافات لأقمة إلخ استقى منها أفكار التصميمات المعمارية.

وكان عمله متأثراً - أكثر من تأثره بكل هذا - بكنيسة على نظام الرومانسك Romanesque غير معروفة على نطاق واسع في San Nicolao de Ticino و Giornico لها ملامح معمارية فريدة. وفي أغسطس ١٩١٠ رسم كريج بعض الاستكشافات لها من الداخل. وكان داخلها هذا له مذبح مرفوع على سرداب ذي ثلاثة ممرات تقود إلى الخارج من صحن الكنيسة وعلى مستوى أقل انخفاضاً بدرجة صغيرة. ومر سلم مزدوج double stairway على فتحة السرداب وقاد الهيكل. كان المكان كشفًا جديدًا لكريج إذا أنه لم ير من قبل أبداً كنيسة مبنية بهذه الطريقة. كان المذبح والسرداب وأرضية الكنيسة ترمز بالتأكيد للعالم المسيحي - الجنة والنار والأرض. كانت نظامًا يذكر المرء بخشبة المسرح في مسرحيات الأسرار Mystery Plays، بمنازلها الكبيرة mansions. بالنسبة لكريج كان مسرح سان نيكولاو San Nicolao أكثر المسارح صوفية وأكثرها إنسانية وأكثرها جمالا.

في ربيع ١٩١٢ كان كريج في باريس يبدأ العمل في أعمال الحفر في مسرحية هاملت للطبعة التي كان كملر يخطط لإصدارها. وفي ١٣ إبريل جاء مايلول Mailol لزيارته يصحبه موريس دنييس Maurice Denis الرسام ونظر إلى تصميماته وأعماله في الحفر وبارافاناته بإعجاب. وفي اليوم التالي زار كريج مايلول في الاستوديو الخاص به في مارلي Marty وخرجا معاً للتره في الحديقة

حيث كان يقع قصر لويس الرابع عشر في يوم من الأيام ونظراً إلى الآثار القليلة لمسرحه الذي كان في الهواء الطلق. ورأى كريج أن هذا قد يكون مكاناً جيداً لتقديم الآلام. ويعد ذلك بأيام قليلة قدمه كسلر إلى الكونتيسة Grehf hle التي عرضت أن تحضر النقود اللازمة لتقديم الآلام في بازييس. وكان أول شيء هو إيجاد المكان المناسب. ذهبوا لرؤية عدد من المسارح والقصر العظيم - Grand Palais الذي كان المكان الأوسط الشاسع فيه مكاناً رائعاً لهذا الغرض. وفي نفس الوقت وضع كريج قليلاً من التصميمات الصغيرة كان أولها - والمؤرخ في ٢٩ مايو - إلهاماً مباشراً من مذبح سان نيكولاو (اللوحة ٢٢ أ)؛ وكان يظهر فيها مستوى علوى يمكن إغلاقه بستارة وسرداب بثلاثة ممرات وسلم مزدوج يشبه القنطرة. ويظهر أسكتش آخر - مؤرخ ٣١ مايو - أن كريج يحرق نفسه بالتدريج من ذكرياته عن جيورنيكو Giornico لكنه يحتفظ بالسلم والمستويين اللذين وبما أنه كان مصممًا تمامًا على فكرة تقديم الآلام في ال Grand Palais فقد كان يضع الخطط فملاً لترتيب المكان^(١٥). وهنا وربما ليكون كل وقته حراً تخلص عن فكرة العمل مع چاك روشيه.

. لكن لن يكون هناك عرض للآلام في الجراندي باليه. ككثير من المشروعات الأخرى لم يسفر المشروع عن شيء. في بداية ١٩١٢ فتح كريج مدرسته وهناك عاد مع مساعديه إلى المهمة. في سبتمبر وضع تصميمًا للبناء Structure والذي أراضه تقريباً (اللوحة ٢٣ ب) ومن هناك استمر ليصل إلى الموديل النهائي والذي اكتمل في يوليو ١٩١٤ (اللوحة ٢٤).

كان غرض كريج في آلام القديس ماثيو ألا يوضح كل حدث متوال في المناسبة التاريخية بل يكشف عن الرمزية في العمل ويظهر جوانبه المتعارضة. كان هذا يعني أن حركات الأفراد والحشود يجب أن تخفّض إلى الحد الأدنى وأنه يجب ألا تكون هناك تأثيرات إضاءة مبهرجة. يجب أن يكون التعمق discretion هو الاعتبار الذي نهتدى به في كل مراحل العمل. كان كريج مهتمًا أيضًا بإظهار العلاقات بين المسيح "الشخصية البطولية الوحيدة" وتلاميذه.

كان طول موديل الآلام لياخ هذا إثني عشر قدمًا. ولسوء الحظ كسر أثناء الحرب عندما صودر الأرنا جولدوني لكن بقيت صورة فوتوغرافية له.^(١٦) وعلى الرغم من أنه لم يستخدم أبدًا إلا أنه كان واحدًا من أعظم إنجازات كريج.

أخذ كريج معمار الكنيسة في Giornico إلهاماً له وتغلى عن خشبة المسرح ذات الأسلوب الإيطالي واختار خشبة مسرح أخرى متصلة مباشرة بالصالة مثل المذبح مع صحن الكنيسة. وأقام بناءً دائماً لخشبة مسرح على مستويين رئيسيين، خشبة المسرح الأوطى أو "المرداب" لتستخدم في أجزاء الدراما "الأرضية" وخشبة المسرح العليا أو "الهيكل" للدوار "السماوية"^(١٧) لكنه ابتعد عن معمار الكنيسة بنفس الطريقة - كما كان يمتد - التي بدأ بها باخ بأن يأخذ موضوعه من الكنيسة ثم يذهب إلى أبعد منه. لم يكن في بناء كريج النهائي أى شيء من الرومانيسك. لم يكن "للمرداب" سقف به قناطر ولا أعمدة بتيجان. لقد حل محل هذه عمدان مريمة وشعرية Lattice ولم يعد الهيكل العلوى منفلقاً على نفسه. أضاف كريج مستويات عديدة تنتهي بسلم عريض ذي حواطط منحدره بحدة على كلا الجانبين تنتهى إلى أعلى في الفراغ.

وهي بحثه عن فن الحركة وفي محاولته أن يخلق انطباعاً يمكن مقارنته بذلك الانطباع الذي يحدثه التصاعد التدريجي لموسيقى باخ في الآلام اكتشف كريج حلاً جديداً هو بناء دائم يضم "أماكن" مختلفة كثيرة. كان هذا البناء رائداً لكل التجارب والانجازات التي لا حصر لها في معمار خشبة المسرح والتي حدثت بعد ذلك في المسارح في جميع أنحاء أمريكا وأوروبا. لقد بنى جاك كويو وجوفيه خشبة مسرح Vieux - Colombier في ١٩١٩ بعد أن شاهدا موديل آلام ماثيو وهنا أيضاً كان كريج رائداً.

أغسطس ١٩١٤ اندلعت الحرب. قملع لورد Howard de Walden الاعتماد المالي. وتم تجنيد كثير من تلامذة كريج وكان على المدرسة أن تغلق أبوابها. كانت هذه نهاية مشروع كان قد بدأ توأ ووضع كريج عليه أكبر آماله. لقد كان يتطلع إلى وصول طلاب تتمتع بمنح دراسية من الدولة يعودون إلى بلادهم لينقلوا ما تعلموه في المدرسة بل ويفتحوا هروماً للمدرسة. الآن كل ما تبقى من التجربة هو بعض الذكريات وبعض الصور الفوتوغرافية ومنظر عربة تحمل خشبة مسرح تتطرق برشاقة على طول حارات توسكا. هذه وبعض المبادئ التي من الآن فصاعداً يمكن أن يأخذ منها كل إنسان من كويو Copeau إلى بسكاتور Piscator يحاول أن يجعل من المسرح فناً منضبطاً مرة أخرى.

في ٣ أغسطس ١٩١٥ لاحظ كريج أن الحرب، والتي كانت دائرة على امتداد الأشهر الاثني عشر الأخيرة، كانت تكلف إنجلترا مليون جنيه استرليني في اليوم كما يقال. وبما أنه ليس رجل استراتيجيه ولا رجل اقتصاد ولا سياسي فقد

استطاع فقط أن يفترض أن فرنسا وروسيا وألمانيا كانت - كل منهم - لا تتفق
نفس الكمية من النقود. في سنة واحدة أنفق على التدمير ألف وأربعمائة وستين
مليون جنيه! ترى كم كان يمكن أن يبنى بمثل هذا المبلغ!

في ديسمبر ١٩١٦ صادرت السلطات العسكرية الإيطالية الأونا جولدوني.
والآن هو سينما.

هوامش

- ١- حديث ويليام روزنشتاين ضمن الرسائل المعاد طبعها في كتاب *A Living Theatre* مرجع سابق، الصفحات ٥٨ - ٦٧.
- ٢- إدوارد جوردون كريج، مقال *Thoroughness, in the Theatre The only way to get it*, *the English Review*, October 1911 - ٤٩٤ - ٥٠٤، أُعيد طبع هذا المقال في كتاب كريج *The theatre Advancing*.
- ٣- انظر مقال 'What my School needs - Sportsmen and Craftsmen' في *A Living Theatre*, pp. 51- 6.
- ٤- أنشئت School. for the Art of the Theatre، في ١٩١٣ مكاتب لندن: 7John Street, Adelphi, London.
- ٥- طُبِقت هذه القواعد في كتيب صغير من ١٢ صفحة بعنوان، Rules، School for the Art of the Theatre.
- ٦- 'The Edward Gordon Craig, 'Thoroughness in the Theatre' في *The Theatre Advancing*. London, 1921، وفي *English Review*, p. 503 p.227.

The Daily Telegraph, 27 February 1913. -٧

٨- انظر المقال الموقع J.S بعنوان 'The Commedia dell' Arte or Professional Comedy'.
The Mask, Vol, III, Nos. 7-9, PP. 99-100. فى
J.S John Semar Gordon Craig.

٩- اقتطفه Joseph Hone فى W.B. Years, 1865 - 1939, London
Maecmillan, 1942, p 252.

١٠- هذا الخطاب ينتمى إلى Bibliothèque de l'Art et d' Archéologie
(Fondation Jaques Doucet) of the University of Paris

١١- أقيم هذا المعرض من ٦ إلى ٢٥ يوليو ١٩١٤، انظر: A Catalogue of
7 John by Edward Gordon Craigs exhibited privately at some designs
by The members of the Art of the Theatre Street Adelphi school for
. Theatre

١٢- Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*، مرجع سابق من
٢٢١ و٢٣٥

١٣- نقص المرجع ص ٢٨٧.

١٤- نقص المرجع ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

١٥- التصميمات المذكورة هنا وخطة ترتيب الـ Grand - Palais متضمنة في كتاب كريج الأول عن الملاحظات المتعلقة بمسرحية *الأم القديس ماثيو* 1912 E.G.C. Paris, Florence 1913 - 1914 Notebook 26 (Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

١٦- موديل أصغر قليلاً صُنع في ١٩١٤ تم تدميره أيضاً عندما صودر مسرح الأرناجولدوني في، ١٩١٦.

١٧- كان كريج يهدف إلى استخدام المسرحين أحياناً معاً وأحياناً منفصلين ربما باستعمال ستارة كما يبين ذلك تصميمه في، ١٩١٢.

كريج - آيبا Appia

كان هناك كثير من الكلام حول العلاقة بين أعمال جوردون كريج وأعمال أدولف آيبا. إن النقاد الذين يدمنون صنع "اكتشافات تاريخية" قد التقوا بأنفسهم دون شك في لعبة مقارنة التواريخ dates وخرجوا منها بنتيجة أن أحد الرجلين متأثر بالآخر. وقارن آخرون بين "تناقضات" كريج و "تاملات" آيبا كطرفين متعارضين وهذا يبين ببساطة أن هؤلاء المعنيين بالأمر مهتمون باستمرار الشخصية أكثر من اهتمامهم بتتبع التيارات التي تساهم في تطوير الفن.

في إحدى أمسيات ١٩٠٤ في برلين وبعد انتهاء أحد عروض إيزادورا دنكان سأل دكتور ثود Thode كريج عما إذا كان يعرف أعمال آيبا. لا لم يسمع كريج أبداً عن آيبا. في ١٩٠٨ في فلورنسا أطلع صديقه Piaci على صور لثلاثة تصميمات لآيبا لأوبرات فاغنر Wagner، غمر الإعجاب الشديد كريج وأدرك أن فن آيبا فيه شيء قريب جداً من فنه. لهذا في السنة التالية سأل صديقه فريتز إندل Fritz Endel كيف يمكنه الاتصال بآيبا. كانت الإجابة أن آيبا مات. وفي نهاية ١٩١١ كان كريج في موسكو من أجل التدريبات النهائية لمسرحية هاملت وذهب إلى حفل عشاء أقامه الأمير Wolkonsky.

إنجته المحادثة إلى المسرح والرقص. تحدث الأمير بحماس عن دالكروز Dalcroze، عن رقصه الإيقاعي وأيضاً عن آيبا الذي اتضح أنه كان لا يزال حياً.

مطلب ولكونسكى دستة صور فوتوغرافية من تصميمات آبيا والتي رأى كريج أنها "إلهية". هذا - كما رآه بالتأكيد - أعظم مصمم ديكور مسرحى فى أوروبا^(١). "يجب أن أراه" هكذا كتب فى يومياته ٢ فى ٢٧ ديسمبر لأنى أشعر أن أعماله وأعمالى متحدة بشكل حميم".

تقابل الرجلان فى فبراير ١٩١٤ فى زيوريخ عندما كان الاثنان يشتركان فى معرض المسرح Theatre Exhibition فى متحف Kunstgewerbemuseum. فى هذا الوقت كان وراء كريج عدد من العروض المسرحية وكثير من العمل التجريبي. لقد نشر كتبًا عديدة ومقالات لا عدد لها وكان يواصل أبحاثه فى الأرنا جولدوني بعون مساعديه. كان آبيا قد كتب كتابين - ميزانسين دراما فاجنر *La Mise en* *Scene du Drame Wagnerien* الذى نشره ليون تشالى Leon Chailley فى باريس فى ١٨٩٥ و *Die Musik und die Ingsenierung* الذى نشر فى ميونيخ فى ١٨٩٩ - والذى على الرغم من أنه يتناول أساسًا مشكلات تقديم أوبرات فاجنر على المسرح - إلا أنه يقترح إصلاحات مختلفة تهم المسرح بصفة عامة. كما كتب عددًا من المقالات ظهر بعضها فى المجلات ومذكرات غير منشورة عن الميزانسين وكان معنيًا أساسًا بمشكلتين. واحدة تتعلق بأوبرات فاجنر والتي وضع لها الكثير من التصميمات الثورية وتلك التى تتعلق بالرقصات الإيقاعية لدالكروز وحركة الجسد البشرى فى المكان (كان قد خطط *espaces rythimique* لمعهد دالكروز Dalcroze Institute فى جنيف). وكان تأثيره هو أيضًا هوالتأثير المسئول مباشرة عن إنشاء معهد هيليرو Helleru Institute بالقرب من درسدن

Dresden حيث لم يكن هناك فصل بين الجمهور والمؤدين. وكان يمكن تغيير معمار خشبة المسرح حسب الرغبة باستخدام قطع قليلة قابلة للحريك - درجات السلم والمنحدرات slopes والمنصات والمعلقات hangings.

كان آيبا قد كتب مرات عديدة حول تقديم المسرحيات. كتبت أهم هذه الدراسات في ١٩٠٠ ونشرت بعد ذلك بأربع سنوات في La Revue ^(٧) لكنه لم يكن قد وضع بعد أى تصميمات للمسرح النثرى. لقد كان عمله التطبيقي الوحيد لمرض في Comtesse de Béarn's House في باريس في ١٩٠٣ (مقتطفات من مانفرد *Manfred* لبهرن Byron في ديكور شومان Schumann ومن كارمن *Carmen* لبزت Bizet) ولدالكروز Dalcroze في جنيف (The espaces rythmiques وأورفي *Orphe* لجلوك Gluck في هيلرو Hellerau (١٩١٢ - ١٣).

ذهب كريج إلى المحطة ليقابل آيبا عندما وصل إلى زيوريخ. لم يكن آيبا يعرف كلمة واحدة بالإنجليزية وكان كريج لا يستطيع أن يدخل في محادثة بالفرنسية لكنهما استطاعا أن يتفاهما بمساعدة القليل من الألمانية وقبل كل شيء بالرسم. كان تبادل الأفكار هذا شيئاً ساحراً لكليهما وقد سجل كريج نقاطه الرئيسية في يومياته:

‘الأمس كان أول حديث لى مع آيبا. كان جهداً جداً وممتعاً جداً’.

اليوم حديثاً الثانی وكان مثيراً.

تحدث كثيراً عن هاجنر وهيلرو وچاك دالكروز.

أمس - اليوم أهل.

تركته يتكلم - على الرغم من أني قلت له إن الجسد البشري
في الحركة بالنسبة لي ينمى أقل وأقل.
اليوم تحدث من هاجنر وفن المسرح. وكان عليّ أن أقول إن
هاجنر كان يكره المسرح وإنه استخدمه كما تستخدم المرأة.
هذا أغضبه من الناحية الفنية.

أريدت أن أريه، دون أن أقول ذلك، أنه كان يبحث عن - من
الشيء الذي أعتقد أنني وجدته.

اللغة المسيحية والوحيدة "فن المسرح" الضوء - ومن خلال
الضوء الحركة.

صنعت أحجية الموسيقى والشكل البشري شيئاً أمام عينيّه
ولم يستطع أن يرى من خلاله.

أعتقد أنني ضبطته وهو يحاول مرة أو مرتين أن ينمى الأحجية
جانباً لكنه استمر في الضحك...

رجل عظيم - يرى بوضوح شديد - أشياء كثيرة. نقطة ضعف
واحدة (ربما تكون قوته) أنه احتاج في البداية هاجنر لينتج
عليه - الآن "يحتاج" دالكروز.

الليلة الماضية رأى الماريونيت هنا (يقول للمرة الأولى) وكان
منهزماً.

حسن إذن - دعنا نعتقد أنها ستقوده إلى مكان ما بعيداً عن
دالكروز وهاجنر.

ضحك ألياً وخلفه الشديد متى في هذه النقاط - كم كان
الأمر مشجعاً - لم أشجع بهذا الشكل منذ سنوات. وبالله من
شخص رائع - جسم متقهر سمين مضمك - رأس جميل
الصنع - يسمّنه أيضاً شعر وفن وعين قوية تهض حيوية.

الرجل الوحيد الذى قبلته حتى الآن فى العالم المحيط بالمرسح -
لأنه لم يكن داخل عالم المرسح تملأاً . إنه يحوم حوله . فى
الحقيقة هو يخاف ويحق من القلق الذى قد يسببه له الدخول
إلى المرسح - لكنه يخاف وهذا يكون أضعف وإن كان أضعف من
نجار خشبة المرسح القديم الذى يهرب إلى الجحيم Hell ولا
يصاب بسوء^(٣).

قيم كل من الرجلين ما هو مشترك بينهما والاختلافات بينهما كما يمكن أن
نراه من القصة التالية التى ترويها جين مرسية Jean Mercier .
كتب كريج اسمه على مفرش المائدة وإلى جانبه اسم آييا .
رسم دائرة حول آييا كتب عليها كلمة "موسيقى" ، رمز رائع
الحقيقة! لقد أقام هذان الرائدان للفن الدرامى المعاصر
إصلاحتهما على نفس القامصة - الممثل . لكن كريج كان حراً
فى إصلاحه . كانت تسيطر على إصلاح آييا وتوجهه قوة
جبارة ، الموسيقى . من هنا كانت الدائرة التى تقف وتحد من
اسم آييا بينما كان اسم كريج يتمتع بحرية انتشرت إلى حدود
الملبس cloth^(٣) .

وعلى الرغم من - أو ربما بسبب - هذا الخلاف نشأت صداقة عميقة بين
الفنانين على أساس الإعجاب المتبادل . نظر الرجل الإنجليزى إلى الرجل
السويسرى أولاً وأخيراً على أنه مصمم مناظر عبقرى . إن اللقاء بين
شخصيتيهما وبين مظهرهما فى زيوريخ كان نقطة البداية لمراسلات مطولة . كتب
كريج أن آييا هو "الرجل الوحيد فى المرسح الغربى بأكمله الذى أتذكره باستمرار

بهذا الفرح الغريب الذى هو يائس وتراجيدى بسبب ضعفك وقوتك الغريبيين"
ويواصل الحديث فيقول:

"أنت يا عزيزى أرقى تعبير فى المسرح الحديث، بالنسبة لى
أنت كذلك؛ أقول ذلك بدون إنحناء الركبة الذى لا لزوم له
وبالنسبة لى هناك حياة ودراما فى واحدة من أعظم دراسائك
عن المناظر أكثر حيوية مما فى أى شيء أعرفه فى مسرحنا
فى أوروبا.

هناك قدرات أخرى رائعة إلى حد ما فى قلب من الرجال
والنساء - لكن لا أحد يتحدث كما تتحدث تصميماً.
لا أحد يستطيع أن يتحدث بهذا الشكل الجميل. أنت تعرف
ماذا أعنى^(١)

بالنسبة لأبها كان كريج فنناً ملأته بالإعجاب قدرته الخلاقة وقوة إيمائه
وكان صديقاً يمكنه أن يتحدث إليه عن كتابه القادم L'Oeuvre d'Art Vivant^(٢)
وعن المعارض حيث علقت أعمالهما جنباً إلى جنب:

كل شيء تكتبه إلى يمتنى ويبهجنى.. إنه منك.. أى من عالم ثنائى، عالماً
وعالمك، عالمى، عالمى الشخصى، يقع فى مكان آخر تماماً. وأنا سعيد بأنك
تحتفظ بعمل *The Elysian Fields*^(٣) لأطل دائماً وفى حميمة - بعيداً عن كل
ادعاء بالعلم - قريباً، قريباً جداً منك يا كريج. فى أعماق أنفسنا لنا نفس
الذبذبة vibration ونفس الرغبة. الفارق الوحيد أن التعبير عنهما مختلف
بسبب مزاجينا المختلفين وظروفنا المختلفة جداً. ماذا يهم! إننا معاً، دائماً وهذا
يكفى^(٤)

لم يخطر ببال آبيا أبداً أن كريج قد يقلده أو حتى يستقى منه الإلهام. في أكتوبر ١٩١٥ عندما نشر Carl van Vechten مقالة مثيرة^(٨) تحاول أن تبين أن أفكار كريج مأخوذة من آبيا وأنه لولا آبيا لما سمع أحد عن كريج وربما ولا عن ستانيسلافسكي! فهم الاثنان الموقف على الرغم من أنهما في البداية قد أصابتهما الدهشة. أخيراً أخبر آبيا van Vechten في خطاب مهذب لكنه حاد أنه لا يقبل أن ينسب إليه وحده الفضل في إصلاح ساهم فيه عدد من الأشخاص الآخرين^(٩)

كان صحيحاً أن كتابات آبيا النظرية الأولى قد نشرت قبل كتابات كريج الذي كان بصغره بعشر سنوات لكن لم يكن أى من الرجلين على علم بأعمال الآخر. وكانت أولى تصميمات كريج الثورية في ١٨٩٩ - ١٩٠٠ أى قبل وقت طويل من رؤية أول مشروع لآبيا.

الحقيقة أن كريج وآبيا هما أقوى شخصيتين في الحركة المثالية idealistic movement التي كانت تحاول أن تجدد المسرح عن طريق تغيير اتجاهه الجمالي.

ويمكن تلخيص ما هو مشترك بينهما وما اختلفا حوله باختصار كما يلي:

احتج الاثنان على استعباد enslavement المسرح وأرادا أن يعيداه إلى وضع الفن المستقل بذاته. لقد كرهما الواقعية وكل مناهجها - المحاكاة الفوتوغرافية والواقعية الحرفية في التصوير Trompe l'oeil والمنظور المصطنع والزيف. لقد أعلنوا أن الإحياء suggestion والا استدعاء evocation والتصوير الرمزي أفضل

يكثير من إعادة التصوير الخانع للواقع. عندما كان يعملان في مسرحية أو نص أوبرالى كانا لا يشعران بالالتزام بإرشادات المؤلف المسرحية والتي كانا يعتبران أن المقصود بها هو القارئ. لقد كانا يستمدان إلهامهما كلية من العمل نفسه.

ولم يؤمن أى منهما بالـ Gesamtkunstwerk وهو فكرة فاجنر عن مسرح فنى أعلى يتم خلقه عن طريق اتحاد أو اندماج فنون عديدة. أعلن كلاهما أنه يجب أن يكون هناك انسجام بين الوسائل المختلفة للتعبير المسرحى - الممثلين والمنظر والإضاءة إلخ وأرادا عالمًا مسرحيًا ذا أبعاد ثلاثة.

أخيرًا كان الاثنان يعملان من أجل إقامة مسرح كانا يمرضان خطوطه المعرّضة: بالنسبة لكريج كان عليه أن يكون فنانًا مستقلًا بذاته متحررًا من الأدب، وبالنسبة لآيبا كان على المسرح أن يكون ظهورًا جماعيًا "بمتفرجين أو بدون متفرجين".

إلا أن الفروق بينهما كانت جوهرية.

درس آيبا الموسيقى لكن لم تكن له خبرة بالتمثيل بينما بدأ كريج كممثل. وكانت آراء آيبا مؤسسية على أوبرات فاجنر على الرغم من أن تعاونه مع دالكروز قد فتح عينيه على أفكار أخرى. كانت نقطة البدء عند كريج خبرته العملية كممثل ومخرج مسرحى.

كتابات آيبا هي نتيجة التفكير المنهجي methodical reflection، فهي منطقية أكثر منها حدسية intuitive. إنه يبرهن. كريج يصف رؤية ويهدف إلى إقناع

القاريء فوراً حتى إذا كان في هذا مخاطرة إزعاج القاريء: إنه يهز رجال المسرح ليفيقوا من بلادتهم.

إن أعمال آيبا الخاصة بالفنون التصويرية graphic work تتكون فقط من حوالى مائة تصميم للمناظر و"الأماكن المتأغمة" rhythmic spaces وأعمال كريج حتى بعيداً عن أعمال الحفر على الخشب التي لا عدد لها وأعمال الحفر على المعادن ورسومه التوضيحية illustrations العديدة تتكون من عدد ضخم من تصميمات المناظر والملابس والإكسسوارات والرسوم الفنية. لكن أوجه التمازج الأعمق بين كريج وآيبا تتعلق بأمور نظرية. لم يمتد كريج أبداً أن "مسرحه الجديد" يجب أن يفصل عن التقاليد باللغة السمو وهي العناصر الأكثر حيوية في أشكال المسرح الكلاسيكية أو الشرقية Oriental أما بالنسبة لآيبا فعلى الرغم من أنه كثيراً ما يشير إلى المسرح القديم antique theatre مثلاً فإن تاريخ المسرح له أهمية ثانوية تماماً.

وكما سبق أن أوضحت، يؤكد كل من كريج وآيبا الحاجة إلى جعل وسائل التعبير المسرحي متأغمة. لكن بينما يبدأ آيبا بالموسيقى بصفتها الاستمرار الزمني الحي living duration الذي يحدد شكل العرض ويضع نظاماً صارماً للأولويات مبتدئاً بالمثل ومستمرّاً عن طريق المكان والإضاءة إلى الألوان يضع كريج كل هذه العناصر على نفس المستوى ويستخدمها جميعاً كمواد تساهم في وحدة العرض. يؤدي ترتيب آيبا للأولويات إلى المذهب الوظيفي functionalism. يرغب كريج في الإنسجام من أجل كمال التعبير. وبناءً على ذلك يتعامل مع كل مكونات العرض على قدم المساواة ويقدم على سبيل المثال نظرية عامة في

التمثيل في حين لا يوضع آيبا مطلقاً آراء قاطعة عن ماذا يجب أن يكون عليه التمثيل.

كلا الرجلين يشدد على أهمية الحركة لكن مؤلف *L'Ouvre d'art vivant* يفكر أساساً في حركة جسد الممثل والتي هي بالنسبة له العامل الرئيسي في العرض والتي تتصل بحركة العناصر الأخرى على خشبة المسرح بشكل عرضي. أما مؤلف في فن المسرح فيسمى إلى فن يتكون من حركة صافية pure movement يتكشف فيها تتابع مستمر من الأشكال. إنه لا يعتبر الجسد البشري العنصر الأول في المسرح لكنه يعتبر أنه الحركة تمتد إلى الأشياء بقدر ما تمتد إلى البشر. من هنا كان مفهومه لمنظر ذي جوانب متعددة وهذا لا مكان له في أفكار آيبا.

في هذا الملخص السريع هناك نقطة مهمة يجب أن أركز عليها. كان كريج وآيبا كلاهما يميلان على تغيير معمار المسرح مما يجعل العلاقة بين خشبة المسرح والصالة أكثر قرباً. كان آيبا يحلم بفضاء داخلي interior space قابل للتعديل، أي كاتدرائية المستقبل الحقيقية. في ١٩٠٥ عندما كتب كريج مقدمة فن المسرح كان يرى أن الشكل الحالي للبناء سيتغير كلية. فهو يرى مبنى كبيراً يتسع لجلوس آلاف كثيرة من الناس بـ "منصة ذات حجم بطولي" في أحد طرفيه^(١٠) لكنه لا يبدو أنه يربط بين تجديد المسرح وبين خلق أي شكل معماري محدد سلفاً. ربما يدعو إلى الاستغناء عن البناوير وجعل أرضية الصالة منحدرية لكنه في أوقات أخرى يقلل أشكالاً كثيرة من المسرح على أنها ممكنة، تماماً كما يعتقد أن مسرحية هاملت يمكن أن تقدم على المسرح بعشرين طريقة مختلفة.

فى بداية حياته العملية كان معجباً بـ Bayreuth Festspielhaus. فى ١٩١٤ رسم رسماً لمسرح خشبته على شكل حلقة^(١١). وفى ١٩٢٢ دعا إلى مسرح يمكن تغييره تماماً يستطيع المخرج فيه أن يقيم أية علاقة يريدّها بين خشبة المسرح والصالة ويطوِّع هيكله structure العام لمتطلبات المسرحية. وفى الحقيقة كان كريج ينظر إلى المعمار المسرحى من ناحية قيمته كأداة أكثر مما نظر إليه كشكل صارم.

هكذا نرى أن دراسة العلاقة بين كريج وآيبا لا يمكن أن تقصر نفسها على المقارنة بين رسومات الاثنين وإعلان أن رسومات الأول تسيطر عليها الخطوط الرأسية بينما تظهر رسومات الثانى تفضيلاً للأسطح الأفقية المركبة بعضها فوق بعض. إن ما يؤسف له أن Carl van Vechten لم يجهد نفسه لينظر إلى الأمر نظرة أكثر قرباً قبل أن يقترح نظريته التى تأسر اللب.

هوامش

- ١- كريج، في حاشية مضافة إلى *Preface of On the Art of the Theatre*، ١٩١١. انظر: *On the Art of the Theatre*، مرجع سابق، ص vii.
- ٢- 'Comment réformer notre mise en scène' Adolphe Appia، *La Revue*, Paris Vol.3, 1904, June pp. 342-9.
- ٣- 'The Rebirth of Dramatic Art', Jean Mercier, Adolphe Appia، *Theatre Arts Monthly*, August 1932. P.628.
- ٤- خطاب من كريج إلى آبيا. Rome , Via Margutta, 22 February 1927. Appia Foundation, Collection Suisse du Théâtre *L'Œuvre d' Art Vivant*, Berne.
- ٥- طبع كتاب تأليف أدولف آبيا في ١٩٢١. (Editions Atar, Geneva and Paris).
- ٦- كان هذا واحدا من أرقى تصميمات كريج وأكثرها نبلا للاستحسان وقد وضع لـ *Orphée* لجلوك Gluck
- ٧- خطاب من آبيا إلى كريج 'Glérrolles, 26 - 5-17'. Gordon Craig، Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

'Adolphe Appia and Gordon Craig' in *the Forum*, New York, -٨
Vol, 54, October 1915, pp. 483-7.

٩- خطاب مؤرخ في ٨ فبراير ١٩١٦ موجود نسخة منه في مجموعة جوردون
كريج في .Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

١٠- مقدمة إلى *The Art of the Theatre*, Foulis, Edinburgh and London, ١٩٠٥، ص١٤. هذه المقدمة وعنوانها، 'One Word about the
Theatre as it was, as it is and as it will be, on the Art لم يمد طبعها في
. of the Theatre

١١- هذا الاسكتش موجود في مجلد المخطوطات - MSS 7.1914 - 1916
. 1920.

(١١)

لعبة طويلة من الصبر

باندلاع حرب ١٩١٤ بدأ بالنسبة لكريج ما سماه مرة "لعبة طويلة من الصبر" والتي هي مستمرة اليوم.

استمر في الكتابة ونشر عدداً من الكتب، وكتب مسودات لكتب أخرى ومالاً عدداً لا ينتهي من الكراسات والمخطوطات من الكتب بكل أنواع المواد - الأفكار التي أوحى بها المروض التي رآها والملاحظات الفنية وهكذا. وقد شوهدت أعماله في معارض كثيرة. ازداد تأثيره باطراد. كانوا يطلبون مشورته وكانوا ينشدون تماونه في كل المناحي. لقد أصبح "نبى" المسرح الحديث. لكنه نادراً ما اشترك في أى نشاط مسرحى رسمى ولم يجسد أى من العروض المسرحية التي ساهم فيها أى مبادئ جديدة. كان لا يزال يأمل في أن يعطوه مسرحاً أو أموالاً يعيد بها فتح مدرسته. لكن شيئاً لم يحدث. لذا بدأ التركيز على تاريخ المسرح كمصدر لإثارة الاكتشافات وكترياق لخيبة الأمل.

تمكن كريج من خلال أسفاره من تقدير حجم جمهوره وأصبح أكثر وأكثر وعياً بدوره كـ "دليل" في تطوير المسرح. وكان يسمع عندما يعترفون بدين المسرح له لكنه يصبح مكتئباً وشكاكاً ومضطرباً عندما يجد نفسه وقد سرقوه دون اعتراف بذلك.

في ٢٥ أغسطس ١٩١٥ وقبل زيارته لفلورنسا بوقت قصير كتب كويو Copeau إلى جوفيه: "الرجل الوحيد الذى لنظرياته قيمة كبيرة غير كامل

incomplete لافتقاره إلى مسرح^(١) أحياناً كانت حالة الأمور هذه تجعل كريج ميالا إلى كره البشر. وكان في بعض الأحيان يشعر بالمزلة وكان يفكر في شوق في الأعمال التي كان يمكن أن يقدمها مع أصدقاء مثل إيزادورا دنكن أو أدولف آيبيا^(٢). إلا أنه حتى الآن لا زال لم يفقد الأمل أبداً. في ١٩٠٧ كان قد أهدى فنانون مسرح المستقبل إلى "الشخصية الشجاعة الوحيدة في عالم المسرح والتي ستتحكم فيه وتعيد صياغته في يوم من الأيام"^(٣). لقد نقل الآن آماله إلى الجيل الأصغر ولن سيأتون بعده.

ليس من الممكن تتبع حياة كريج سنة بعد سنة وشهراً بعد شهر من ١٩١٤ إلى يومنا هذا أو حتى ذكر كل التغيرات الكثيرة في أماكن إقامته والتي تشمل الانتقال من فلورنسا إلى روما حيث لحقت به هناك إيليناميو Elena Meo وطفلاهما نيلي Nelly وتيدي Teddy^(٤). ومن روما إلى رابالو Rapallo حيث كان جاراً لصديقه القديم ماكس بيرريوم ومن رابالو إلى جنوة Genoa. منذ ١٩٢١ عاش بصفة رئيسية في فرنسا في Saint-Germain-en-Laye وباريس وكوريي Corbeil ولوكانيه le Cannet وتوريت سيرلو Tourrettes-sur-Loup وشنس Vence حيث استقر في ١٩٥١. يجب علينا أن نقنع بنظرة سريعة إلى الحقائق الأساسية وإلى أفكار وإنجازات كريج الأكثر أهمية.

أوقفت الحرب العالمية الأولى نشر مجلة القناع. ظهر عدد في يوليو ١٩١٤. وآخر في مايو ١٩١٥. بعد ذلك لم تصدر أعداد أخرى لسنوات عديدة. لكن

توقف المجلة لم يقطع كل اتصالات كريج المهمة إذا حكمنا بالاتصالات التي تم تسجيلها. في ١٩١٣ أنشأ جاك كويو مسرح Théâtre du Vieux-Colombier في باريس. كان همُّه الرئيسي أن يجعل خشبة المسرح عملية بقدر الإمكان. وكانت فكرته هي أن يحضر مجموعة من المكعبات يمكن ترتيبها بطرق كثيرة متنوعة. وكان يأمل أيضا أن يضيف مدرسة في التمثيل كتوع من المعامل يمثل إسهاما لا غنى عنه في فن المسرح.

كان كويو أحد الرجال الفرنسيين الذي سمعوا عن كريج وأفكاره بعد أن قرأ كتاب الفن المسرحي الحديث *L' Art Théâtral Moderne* لجاك روشيه الذي تضمن وصفا عاما لتلك الآراء وكتاب في فن المسرح نفسه. كتب إلى كريج في ٥ أغسطس ١٩١٥ قائلا إنه يود نشر مجموعة مختارة من كتاباته وتصميماته في *Nouvelle Revue Française*. وأضاف أنه كان يعد دراسة عن أعمال كريج لمجلة كان ينوي أن يصدرها بعد الحرب وأنه لذلك سيكون سعيدا إذا أقام علاقة أقوى معه بصفة خاصة لأنه أدرك أن التعرف الأكبر على نظريات كريج ستكون ميزة كبرى لمسرح Théâtre du Vieux-Colombier^(٥).

رد كريج^(٦) بعد أيام قليلة طالبا بيانات أكمل عن أعمال كويو في المسرح ومزيدا من المعلومات عن المجلة المزمع إصدارها. وشرح أن روشيه له حق نشر كتاب في فن المسرح باللغة الفرنسية حتى إنه لا يمكن إصدار ترجمة فرنسية إلا بالترتيب معه. وقال إنه سيكون ممثنا لورييل كويو اسمه بأنشطة مسرح Vieux-Colombier لأنه كان من النادر في المسرح أن يعبر فنان عن امتنانه لفنان آخر! وكان يأمل أن يأتي كويو إلى فلورنسا.

جاء كويو وكان للزيارة تأثير حاسم عليه. لقد أخذ يعرف المدينة، ليس فقط آثارها ومتاحفها ولكن ورشها وأكشاكها حيث تواصلت أنقى التقاليد الحرفية. وتعرف قبل كل شيء على جورودون كريج والأرنا جولدونى ومجموعة من المستندات النادرة.

"تنفست فى جو حرم الجمال sanctuary of beauty هذا. جلست فى الشمس على السلالم الحجرية حيث نمت شجرة الكتلة الصغيرة. شعرت بالفكرة المثيرة التى تتصاعد داخلى للعمل النزيه الذى يمكن القيام به فى هذا الهدوء العميق. وصادت ذاكرتى إلى بعض الكلمات التى أنوى أن أعمل بناء عليها: "هناك حل واحد فقط لكل هذا إذا أردت أن تعيد الاستمتاع المرح بمباهج الحياة إلى الفن. يجب عليك أن ترحب بهؤلاء الشبان"^(٧) حسن كويو معرفته بأفكار كريج عن طريق انكبابه على دراسة مجموعة من القناع. استمرض كريج موديلاته ونموذجه أ وباراهاناته بل أنه عرض أن يتنازل عن براءة اختراع الباراهانات فى فرنسا لكويو الذى كتب لجوفيه:

".. إنه ما نحتاج إليه لمسرحتنا بالهبط، إنه فى غاية الجمال ورائق بشكل مذهش و"مصنوع من أجلنا". إنه فى أعلى شاربنا. لقد اكتشفنا أشياء مبهمة بأنفسنا. لكن هنا كل شيء موجود، كامل وبالألوان. ربما يمكن للمصر أن يحسن من التفاصيل قليلا أثناء العمل بالواد. ولكنه كما هو بنى بكل حاجتنا.. أرانى أيضا (كريج) نظم إضاءة يملئ تلتكج رائمة ويبدو بسيطا وعمليا بشكل مذهش فى الموديل. ولنتتظر ماذا سنرى إذا كان الأمر كذلك بنفس القدر فى الموقع. إنه يستثنى تماما عن الإضاءة الأرضية والمعارض الخشبية.."^(٨)

لم يستخدم كويو البارافانات أبدا لكنه كان متأثرا بعيداً المنظر المنفرد بل وتأثر أكثر بموديل هيكل خشبة المسرح الذى صنع من أجل آلام القديس ماثيو لباخ. إذا قارنا بين داخل مسرح Vieux - Colombier كما كان فى ١٩١٢ عروض كويو فى نيويورك فى ١٩١٧ و ١٩١٨ و ١٩١٩ (Pelléas et melisande) وبين معمار خشبة مسرح Vieux - Colombier فى شكله سنة ١٩١٩ لرأينا دليلا واضرا على أن هيكل structure كريج قد ساعد فى أن يسير كويو فى اتجاه خشبة مسرح معمارية قصد بها أن تكون بالنسبة للمسرح بمثابة المذبح بالنسبة للكنيسة. إن هيكل كويو تقتصه عظمة موديل كريج طيما ، ويكشف عن حب لا يزال يكته لخشبة المسرح Tréteau وهو ما لم يثر اهتمام كريج أبدا ، لكن العلاقة بين الاثنين واضحة رغم ذلك. إن هيكل كويو هو بناء معمارى دائم ذو مستويات مختلفة تتصل بعضها ببعض من طريق درجات سلم وانتقال لا يقطعه شيء من الصالة إلى خشبة المسرح.

عندما ترك كويو فلورنسا كان أغنى مما كان عندما وصل إليها وتدمعت أهدافه وكان لديه مجموعة أفكار يطوُّعها في خدمة احتياجاته وخططه .

أما بالنسبة لكريج فقد سعى إلى ملاذ من حالة الترقب التى أثارته الحرب بأن يقبض فى أعماق تاريخ المسارح الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية. فى ١٩١٤ كان قد اكتشف Pratica di fabbricar scene e macchine ne teatri لسابا تينى Sabbattini بعد أن أعطته دوروثى نفيل ليز Dorothy Nevile Lees

نسخة من الطبعة الثانية الصادرة في ١٦٢٨. إن مسألة *periaktoi* والمنظر الدائري أعجبت جداً. في ١٩١٦ أضاف بعض البنود لفرديناندو جالي بيبينا *Ferdinando Galli - Bibiena* إلى مجموعته وكونت هذه نقطة بداية مخزن كبير للمعلومات والمستندات التي تتصل بعائلة السينوغرافيين المشهورة التي ازدهرت في إيطاليا في القرنين السابع عشر والثامن عشر. بعد ذلك بسنوات قليلة، في ١٩٢٥ أعد مجلداً سميكا ومفصلاً للغاية عن عائلة بيبينا *the Bibiena Family*. ١٦٢٥ - ١٨١٢ والذي لم يطبع أبداً.

لكن كان هناك فرع من فن المسرح نال اهتمام كريج أكثر من أي فرع آخر خلال هذه السنوات: الماريونيت. كان يعرف تاريخها وجوانبها الفنية وفكر كثيراً في الموضوع. في ١٩١٨ أصدر مجلة صغيرة، الماريونيت *the Marionette* والتي صدرت شهرياً لمدة عام. وفي هذه - كما كان في مقالاته هو - والتي وقع على كثير منها باسم "Tom Fool" - نشر دراسات مصورة بسخاء قام بها *Corrado Ricci* وخبراء إيطاليون آخرون وأعاد طباعة مقتطفات لمؤلفين إنجليز أو أجانب مثل ديكنز *Dickens* وثيوفيل جوتييه *Théophile Gautier* وجورج ساند *George Sand*. ولم يهمل ماريونيت اليابان أو جاوه *Java* والتي كان قد اشترى مجموعة كبيرة منها في ١٩١٢ - أو أشكال الظل *shadow figures* في مصر وشمال إفريقيا. في ١٩١٦ بالإضافة إلى ذلك، بدأ يكتب دراما للمغفلين *Drama for Fools* وهي سلسلة طويلة من "المسرحيات للماريونيت" طبع الآتي منها في المجلة: العقدة الجوردية *Gordian Knot* ومستر سمك ومستر عظام *Mr Fish* *and Mrs Bones* والرجال الثلاثة من جوثام *The Three Men of Gotham*

واللحن الذى ماتت بسببه البقرة المعجوز *The Tune the Old Cow Died of* وروميو وجوليت *Romeo and Juliet*. كانت الشخصيات القديمة تشمل شكسبير وبيكون Bacon وماكس راينهارت والذى يتلقى ضربات عنيفة وثلاث جنيات يتم التعرف عليهن على أنهن Madame de Staël وميس ميلبانك Miss Milbanke ومسز هاريت بيتشر ستو Mrs Harriet Beecher stowe.

وعلى الرغم من كل صعوبة ممكن تخيلها منها نقص المال عادت مجلة القناع للظهور فى ١٩١٨ كنشرة شهرية منتظمة. ثم حدث توقف آخر استمر حتى ١٩٢٣ عندما استطاع كريج أن يصدر عددا واحدا. وبدأ الطبع الفصلى مرة ثانية فى ١٩٢٤ واستمر حتى نهاية ١٩٢٩. لم تتغير أهداف المجلة. وكانت أهدافها كثيراً ما تتأكد وكانت تتخللها روح "التمرد" القديمة. إن تاريخ المسرح رغم كل شيء بدأ فى مجرى الزمن يأخذ نصيب الأسد من المكان.

ونشر كريج أيضا العديد من الكتب. فى ١٩١٩ ظهر مجلد من المقالات المسرح يتقدم *The Theatre Advancing* فى الولايات المتحدة لكى تتبعه بعد ذلك بسنتين طبعة إنجليزية أضيفت إليها مقدمة طويلة ومهمة. فى ١٩٢٠ وبعد تعطيل دام سنوات عديدة بسبب الحرب نشرت الطبعة الفرنسية الأولى من كتاب "فى فن المسرح" ^(٩) *De L art du Theatre*. N.R.F.Paris مع مقدمة لجالك روشيه. وفى نفس الوقت كان كريج يعد لكتاب كبير عن المسرح الإيطالى من ١٥٠٠ إلى ١٩٠٠ لم يطبع أبدا. وكان هدفه هو أن يطلع إنجلترا على ماذا فعلت إيطاليا لمسرحها. فى ١٩٢٣ وجدت ستة عشر سنة من الأبحاث التعبير عنها فى المنظر *Scene* وهو الكتاب الذى يقدم فيه كريج آراءه فى تاريخ معمار المسرح

ويقدم بارافاناته الشهيرة. ويضم المجلد أيضاً صوراً من سلسلة الحفر على المعادن التي صنعت في ١٩٠٧ لتعبر عن تطلع كريج إلى فن للحركة. في ١٩٢٤ صدر لا شيء أو رقعة الكتاب *Nothing or the Bookplate* وهو تذكر حي للفترة التي أصدر فيها كريج معظم كتبه وكتاب أعمال حفر على الخشب وبعض الكلمات *Woodcuts and some Words* وفيه يصف تجربته كحفار على الخشب. تبع هذا في ١٩٢٥ مجلد آخر من المقالات هو كتب ومسارح *Books and Theatres* والذي أظهر فنان المسرح جنباً إلى جنب مع كريج العالم والمؤرخ.

وفي وفاته لمادته تتبع العديد من الأنشطة في وقت واحد كان كريج لا يزال يقوم بأعمال الحفر على الخشب. حقاً، إن بعض أعماله المشهورة في الحفر على الخشب أنتج خلال هذه السنين منها في ١٩٢٠ منظر العاصفة في الملك لير *King Lear* حيث تتعارض الخطوط الأفقية والقطرية *diagonal* مع المنحنيات *curves* ويوازن أحدهما الآخر في نوع من الدوامة المؤسسية بينما الأشكال البشرية - والتي تختزل إلى صور ظليلة سوداء - تكثف دراما ما يحيط بها. بعد ذلك بأربع سنوات صنع كريج موديلاً لهذا المنظر من المعدن محدثاً التغييرات التي تتطلبها ظروف خشبة المسرح والتي أصبحت ممكنة عن طريق المصادر الفنية للإضاءة. وقد عرض الموديل في معرض الإمبراطورية البريطانية *British Empire Exhibition* في ويمبلي (قسم الدراما البريطانية) وفي خطاب تقديمه لجيو فرى ويتورث *Geoffrey Whitworth* سكرتير قسم الدراما البريطانية^(١) يبين كريج أنه لم يستخدم خشبة مسرح دائرية أو سيكلوراما *cyclorama* لأنه يعتبر أن قطع الميكانيزم الضخمة الثقيلة هذه لم تكن حتى الآن تقدم أي عون حقيقي للممثلين.

فى ١٩٢٢ أقيم معرض المسرح الدولى International Theatre Exhibition فى متحف Stedelijk Museum فى أمستردام. أعطى عمل كريج وآيبا مكان الشرف ودعا منظمو المعرض - الذى مثلت فيه كل التيارات المهمة فى المسرح الحديث - كريج لىأتى ويفتتعه^(١١).

واستمر يصله الكثير من طلبات العمل فى المسارح. فبين نهاية الحرب و ١٩٢٥ دعى إلى باريس حيث كان چالك روشيه يريده أن يقوم بعمل تصميمات وإخراج باليه فى الأوبرا ودعى إلى لندن حيث اقترح سيبييل ثورندايك Sybil Thorndike أن يخرج مسرحية ماكبث. وقد طلب منه مالبيريرو Malipiero أن يخرج إحدى أوبراته وتمنى لاسكالا la Scala فى ميلانو أن يخرج *Pelléas et Melisande*. ولكن فى كل حالة كان يتمتع بعد المفاوضات.

ومع هذا ففى أكتوبر ١٩٢٦ ذهب كريج إلى كوينهاجن والتى كتب منها Johannes Poulsen - الممثل الذى كان يرأس المسرح الملكى Royal Theatre - فى ١٢ أغسطس يدعوهُ لتصميم المناظر لمسرحية إيسن المدّعون والتى كانت ستقدم فى الاحتفال باليوبيل المسرحى لبولسن وأخيه إميل Emile ولكى يساعد فى الميزانسين. وقد ساهمت الظروف ونفمة خطاب بولسن والمسرحية نفسها فى إغرائه لقبول الدعوة على الرغم من أنه لم يقم بأى نوع من العمل على المسرح منذ مسرحية هاملت.

لقد تم تحديث معدات المسرح الملكي عن طريق أدولف لينباخ Adolf Linnebach وهو أحد كبار المعجبين بكريج وأحد أبرز المتخصصين في هذا الأمر في ذلك الوقت، مرة ثانية رأى كريج أن أفكاره تؤتي ثمارها.

لقد طلبوا منه أن "يساعد" جوهان بولسن ولكن عندما جاء الوقت لذلك ألهم العرض بكامله مباشرة. رأى أن المسرحية صعبة ومعقدة وتميل إلى السير ببطء في بعض الأماكن لكن الشخصيات سحرته. وكما في حالة مسرحية الفايكنجز خرج عن الإطار التاريخي وأعد نفسه لإحياء العالم الشعري على المسرح، "عندما كنت أخرج دراما عظيمة لم أهتم أبدا بمحاولة تقديم صورة دقيقة للمشاهدين لأية فترة تاريخية للمعمار"، أشعر دائما أن المسرحيات العظيمة لها نظام معماري خاص بها معمار هو بصفة عامة مسرحي، غير واقعي كالمسرحية^(١٧). في هذا العرض استخدم بناء خشبة مسرح stage construction دائما عليه تنويع كبيرة من القلمع الإضافية وكانت هذه هي أول تجربة على نطاق كامل لعرض المناظر. وقد استخدم هذا ليس كوسيلة للإيهام عن طريق الوصف لكن كطريقة للإيهام والاستدعاء.

وكان الحدث ناجحاً جداً. بعد العرض الأول أرسل الممثلون لكريج رسالة شكر وتمنيات طيبة. وكان جوهان بولسن نفسه هو أول من اعترف بدين المسرح الأوروي لكريج.

"في كل دولة في أوروبا كان هناك أناس نفذوا أفكاراً أوحى بها جورودون كريج. ليس فقط رينهارت وجسنر Jessner في ألمانيا وستانيسلافسكي في

روسيا ولكن أيضا جيميه Gémier وكوبو في فرنسا ولندبرج Lindbergh في السويد وشانش Schanche في النرويج وجوهان بولسن في الدنمارك وهكذا في كل أوروبا . لقد كان يستبد فقط من انجلترا دائما بسبب الروح المحافظة المهولة للمسرح الإنجليزي... إن قدر مثل هذا الرجل هو أن يستخدمه الآخرون دائما لمصلحتهم وليس لمصلحته ، المسرحي الأوروبي وحتى الفيلم الأمريكي نجح وكسب الأموال بسبب أفكاره بينما كان عليه هو نفسه أن يمشى مرتديا حلتة القديمة الرمادية وجيوبه خالية، كان دائما - كسقراط - فقيراً ولكن بينما ملأ الآخرون جيوبهم الصغيرة كتب جوردون كريج اسمه بخطوط لا تمحى في سماء العقل الأوروبي^(٢).

كانت مسرحية المدعون آخر أعمال كريج المهمة في المسرح. في ١٩٢٨ اشترك في عرض آخر هو "ماكبث"، الذي قدم على مسرح Knickerbocker Theatre في نيويورك عن طريق متعهد الحفلات تيلر Tyler وكان المخرج هو دوجلاس روس Douglass Ross لكنه لا يمتد أن هذا كان ذا قيمة كبيرة، طلب منه تيلر أن يصمم المناظر قضى روس ثلاثة أسابيع في جنوة يراجع المسرحية معه ويلتقط الأفكار . ووضع كريج كثيراً من تصميماته للمناظر واقتراحات كثيرة للميزانسين واكتسب المرض^(١١) دعاية من استخدام اسمه واستمر سبعة أشهر ونصف قدم فيها ٢٣٠ مرة وهو نجاح عظيم في الولايات المتحدة في تلك الأيام. لكن كريج كان يحتقر دائما هذا النوع من العمل المشترك ولم يرض إلا إحساسه بالشئ المضحك، لقد تم توقيع عدد من التصميمات بـ C.p.b وهي اختصار Craig pot boiler أى "كريج العامل من أجل الكسب".

فى ١٩٠٧ اخترع كريج "الأشكال السوداء" *Black Figures* وهى الصور الظلية المحفورة على الخشب والتي تشبه دى الظل *Shadow puppets* الصينية؛ عندما تطبع تبين خطوطها البيضاء الملامح المؤسلة وطيات الملابس. فى موسكو جرب كثيراً حفر وطبع الأشكال الصغيرة التى صنعها واعتاد أن يبين للممثلين كيف يتحركون. كانت هذه الشخصيات الصغيرة مع الأشكال السوداء نقطة بداية الرسوم التوضيحية. لطبعة الكونت كسلر من مسرحية هاملت - قام كريج بأعمال الحفر على الخشب بين ١٩١٢ و ١٩٢٩. وعانى العمل من كثير من التوقف لكن فى ديسمبر ١٩٢٩ نشرت كرانا برس *Cranach Press* الطبعة الألمانية ترجمها جرها رت هويمان *Gerhardt Hauptmann* ووضع كريج رسومها التوضيحية. وهى خمسة وسبعون عملاً من الحفر على الخشب^(١٩). ونبتت تصميمات كريج من أفكاره لمرض بموسكو وتكونت من أشكال سوداء فى خلفية بيضاء تبين الشخصيات بطريقة أكثر أسلبة من أى من أعماله الأولى فى الحفر على الخشب.

بعد ذلك بوقت قصير نشر كريج كتابين فى تتابع سريع - واحداً عن هنرى إرفنج (١٩٢٠) قدم فيه صورة شخصية للممثل الذى كان الأقرب إلى فكرته المثالية عن السوبر ماريونيت والآخر عن إيلين تيرى.

وكما لو كان يسهل الأمور للمؤرخين المسرحيين ألف كريج أيضاً كتاباً صغيراً هو أربع عشرة ملحوظة *Fourteen Notes*^(٢٠) قارن فيه باختصار بين الأعمال والأدوار التاريخية للشخصيات القيادية فى المسرح الحديث - أنطوان وآيبا وستانيلاشمسكى ورينهارت وهو نفسه. لقد كان فى ذلك الوقت - فى ١٩٢١ -

الذى بدأ فيه أن ينظر إلى الوراء ملخصاً نفسه ومسعداً دينه لهؤلاء الذين كانوا قد ساعدوه بشكل أساسى، أن زار إنجلترا زيارته الأخيرة. بعد ذلك استقر فى فرنسا وعلى الرغم من أنه سافر كثيراً فى أوروبا فإنه لم يضع قدميه أبداً مرة ثانية فى بلده هو.

فى أكتوبر ١٩٣٤ تناول Convegno Volta - الذى كان يعقد فى روما لمدة أسبوع كل سنة بواسطة Accademia Reale - المسرح وجمع أبرز ممثليه من جميع أنحاء العالم، كتاب مسرح ومخرجين ومعماريين وهكذا.

دعى كريج للتحديث، فى البداية رفض لأنه كان لا يرى أن مثل هذا الاجتماع يمكنه أن يخدم المسرح، بالنسبة لتوجيه حديث كان يسعده إذا أمره وزير الفنون الإنجليزى (غير الموجود) بأن يقدم تقريراً عن التقدم الذى حدث للمسرح فى موطنه الأصلى.

أخيراً وقد استسلم للإصرار وافق على أن يحضر الـ Convegno على شريطة أن لا يذهب بصفته ممثلاً لأية دولة ولا يطلب منه أن يتحدث، وخلال الأسبوع قابل بعض الأصدقاء القدامى وبعض المعارف الجدد ومنهم بيتس وماترلينك وثايروف وأما جمبولى Amaglobelli وجوزيف جريجور Joseph Gregor وبيرانделو Pirandello ومارينيتى Marinetti وجروبيس Gropius. وكانت المشكلة الرئيسية موضوع المناقشة هى المسرح من أجل الجماهير والذى دفع كريج لأن يدلى ببعض الملاحظات والاقتراحات، ويبيّن أنه فى الوقت الذى يمكن لمثل هذا المسرح الذى يتمتع لخمسة عشر أو عشرين ألف من المتفرجين أن

يستخدم لبعض أعمال جوته وشكسبير وهاجنر وشيلر وهو جو فإنه لا يناسب على الإطلاق تشيكوف أو موتسارت Mozart أوسترنبرج أو إيسن (مع إمكان استثناء مسرحية بيرجنت *Peer Gynt*). بدلا من مسرح ضخم واحد لماذا لا نبني مجموعة من المسارح ذات أشكال وأحجام مختلفة تتراوح بين صالة تسع آلاف من الناس وصالة صغيرة بها ٢٥٠ مقعدا؟ هي "مركز ثقافي" من هذا النوع يمكن تقديم الدراما والأوبرا والباليه ويمكنه أيضا أن يتضمن مطاعم وحمامات سباحة وحمامات تركية وغرفا للتدخين ومكتبة. كان هذا نوعا آخر من الأفكار التي تلقى بطريقة عابرة بواسطة كريج^(١٧) وهي تُتبع الآن. إن مركز لينكولن الجديد لفنون الأداء Lincoln Center for the Performing Arts في نيويورك يمثل على الأقل تحقيقا جزئيا لهذا.

في الربيع التالي زار كريج موسكو لمدة خمسة أسابيع (من ٢٧ مارس حتى ٥ مايو) بدعوة رسمية من المسرح السوفيتي. رحب به معجبهو بحماس. كان كثير منهم شخصيات ذات نفوذ. قابلته على المحطة مايرهولد وتايروف وأما جلو بلي مدير مسرح Mali Theatre. زار متحف المسرح والمعرض الذي يتعامل مع النشاط المسرحي الروسي منذ الثورة. وقابل ستانيسلافسكي ونميروفيتش دانتشنكو Nemirovitch - Dantchenko وأليس كونن Alice Koonen وكون عددًا من الصداقات الجديدة منهم المخرج زافادسكي Zavadski وأوبرا ستزوف Obrastzov لاعب الماريونيت وسرجي أيزنشتاين Sergei Eisenstein الذي كان يعرف كتبه من قبل واعترف بدينه الكبير لأفكاره. كما قابل ثلاثة من رجال المسرح الأجانب الذي اتفق أن كانوا في موسكو في هذا الوقت: الممثل الصيني

مى لان - فانج Mei Lan - Fang وإروين بسكاتور Erwin Piscator وبرتولت
بريخت Bertolt Brecht.

فى موسكو وجد كريج أن المسرح كان مفعماً بالحياة ومزوداً تزويداً جيداً
بالعمال المتحمسين. ورأى كثيراً من العروض التى تشهد بقدراتهم الخلاقة منها
الليلة الثانية عشرة على مسرح الفن الثانى Second Art Theatre وتورنادوت
Tornadot من إخراج فاختانجوف Vakhtangov وريفيزور Revizor لمايرهولد
والمأساة المتفائلة Optimistic Tragedy لفيشنفسكى Vishnevsky والأخيرة من
إخراج ثايروف على مسرح Kamerny Theatre ومناظرها عظيمة ويمكن
تغييرها وهى من تصميم ريدين Ryndin .

لكن الذى أعجبه أكثر من الجميع كان مسرحية الملك لير على مسرح Jewish
State Theatre وقد أخرجت فى ترجمة ييدية Yiddish لسيرج رادلوف Serge
Radlov وقد وضع تصميماتها وملابسها مصمم شاب هو الكسندر تايشلر
Alexandre Tyshler وقد لعب مكولس Michaels دور لير. لقد اعتبر هذا
العرض أكثر العروض "شكسبيرية" رآه على الإطلاق - خليطاً من الكوميديا
والتراجيديا وهو مهلو درامى فى نغمته التحتية underlying tone وخيالى فى
حركاته. وهو ثرى الألوان ومع هذا فهو محدد الملامح ودقيق كالصورة الأبيض
والأسود. وبالصدفة، نظر رادلوف وميكولس إلى كريج كأستاذهما.

فى طريقه للمودة من موسكو توقف كريج فى وارسو حيث قابل صديقاً
وتلميذاً آخر هو ليون شيلر Leon Schiller المخرج البولندى. وتوقف فى فيينا

حيث وجد هوفمان Hoffmann المعماري. ثم عاد إلى إيطاليا ومنها انتقل بسرعة إلى فرنسا.

بعد هذا كرس وقته لكتابة المقالات والكلبيشيهات لطبعة من روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* كان من المقرر أن تصدرها كراناش برس Cranach Press. في ١٩٢٨ دعته فرقة هاييما Habima ليخرج مسرحية في تل أبيب لكن الحرب منعت ذلك. قضى كريج سنوات الحرب في باريس ودون ملاحظات لا حصر لها وعمل في مجموعته المسرحية theatre collection. وبعد أن أصبح في بداية القرن أول من يتكلم عن الحاجة إلى إحياء الماييم mime كان راضيا بالإشراف على عرض قدمه إتين دكرو Etienne Decroux (الذي علم مارسل مارسو Marcel Marceau الماييم) وفرقته في Maison de al Chimie في باريس في ٢٧ يونيو ١٩٤٥. وكان زائراً مستديماً لمسارح باريس حيث كان من بين أصدقائه كريستيان برار Christian Bérard ولوى چوفيه وچان لوى بارو بل إنه كان يعلم بإحياء مجلة القناع.

في يوم من الأيام قرر الانتقال إلى جنوب فرنسا، عودة إلى مناخ البحر الأبيض المتوسط الذي كان يجده دائماً مساعداً على العمل الجيد. هناك وقد أحاطت به الكتب والأوراق كتب مذكراته والتي صدرت في ١٩٥٧. وهو لا يزال يعمل هناك، يرتب مخطوطاته ويضيف إليها ويصححها ويعلق على هوامش الكتب التي يقرأها ويهتم اهتماماً بالغاً بكل الأشياء الحية من المسرح وبكل جانب من العالم حوله.

هوامش

١- خطاب من چاك كويو إلى لويس چوفييه صادر من 'Le Limon par La Ferté-sous Jouarre (S.-et-M) ومؤرخ في ٢٥ أغسطس ١٩١٥. منشور في 'Quatre lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet'. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean - Louis Barrault*, Vol.1, No.2, Paris, Julliard, 1953. P.104.

٢- انظر. *Daybook 1931 - 1932 - 1933*.

٣- Gordon Craig, 'The Artists of the Theatre of the Future', في *On the Art of the Theatre* مرجع سابق ، ص ١.

٤- ابن كريج، إدوارد أنتوني كريج (مصمم مناظر للمسرح والسينما ومؤلف كتب في تاريخ المسرح وفي تصميم المناظر للسينما ويمرّف باسم إدوارد كاريك (Edward Carrick) ساعده في عمله من ١٩١٧ إلى ١٩٢٨ وأصبح بسرعة شديدة مساعده الأوحده. وقام بالترجمة من الإيطالية إلى الإنجليزية وصنع الموديلات من الخشب والجص والمعدن وقام بالأبحاث من أجل مقالات في القناع وصور فوتوغرافيا أعمال كريج في الحفر في الخشب وأعد الكليشيهات الخشبية وساعد في عمل الكاتالوجات وبحث عن الكتب والمخطوطات، إلخ، علمه أبوه الحفر في الخشب واستخدم بعض أعماله في الخشب - والتي قدرها كريج

تصديقاً كبيراً - فى القناع وكان إدوارد كريج كريما فرد رداً كاملاً على الأسئلة
التي طرحتها عليه حول حياة والده وأعماله وانتهاز هذه الفرصة لأعبر عن
امتنانى لهذه المساعدة.

٥- خطاب من چاك كويو إلى جوردون كريج، ٥ أغسطس ١٩١٥ . Gordon
Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

٦- خطاب من جوردون كريج إلى چاك كويو فى ١١ أغسطس ١٩١٥
Gordon Craig Collection, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

Jacques Copeau, *Cahiers du Vieux-Colombier*, II, 'L'Ecole du -V
Vieux-Colombier, November 1921, Paris, N.R.F. p.16.

٨- خطاب من چاك كويو إلى لويس چوفيه، ١٠ أكتوبر ١٩١٥ اقتطفه،
Maurice Kutz Jacques Copeau, *Biographie d' un théâtre*, translated
Paris, from the American by Claude Cezan, فى مع خطاب چاك كويو
Nagel, 1950, P.61.

٩- *De L'Art du Théâtre*, N.R.F. Paris, with an introduction by -٩
Jacques Rouché.

١٠- خطاب من كريج إلى Geoffrey Whitworth, فى ١٢ فبراير ١٩٢٤
Gordon Craig Collection ,Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

١١- انتقل هذا المعرض بعد ذلك إلى Victoria and Albert Museum, London (من ٢ يونيو إلى ١٦ يوليو ١٩٢٢) وإلى مانشستر (أكتوبر ١٩٢٢) وإلى جلاسجو (من ٢٢ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢ فبراير ١٩٢٣) ويرايدفورد (يونيه - يوليو ١٩٢٣).

١٢- *A Production, being thirty-two Edward Gordon Craig collotype plates of designs projected or realised for The Pretenders of Henrik Ibsen and produced at the Royal Theatre. Copenhagen 1926, by Edward Gordon Craig, Oxford University Press, 1930, p. 16* هذا الكتاب مرجع ممتاز للمعلومات حول عرض المدّعون.

١٣- اقتطفه Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, مرجع سابق، ص ١٩٢ - ١٩٣.

١٤- البرنامج، ماكبيث، *Annual presentation of famous masterpieces*. موسم ١٩٢٨ - ١٩٢٩. يتضمن كتاب *Designment* لجوردون كريج مقالاً عن كريج كتبه برسي ما كاي، ومقتطفات من خطاب كتبه كريج إلى الممثلة التي لعبت دور ليدى ماكبيث وخطاباً من كريج إلى بولسلافسكى وهو عضو سابق في مسرح الفن بموسكو والذي أصبح مديراً لمسرح *American Laboratory Theater*.

William Shakespeare, *Die Tregische Geschichte von Hamlet, Prinzen* -١٥
صدرت الطبعة الإنجليزية في von Daenemark, Weimar, Cranach. Presse
The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmark, edited by J.Dover , ١٩٢٠
wilson weimar, Cranach press.

E.G. Craig, *Fourteen Notes*, Seattle, University of Washington -١٦
Bookstore, 1931.

Technical Notes, E.G.C. MSS 15, pp. 164-5 في مخطوطه -١٧
Gordon Craig Collection 'Bibliothèque de l'Arsenal, Paris,

(١٢)

كريج والمسرح الحديث

أثارت شخصية كريج وأفكاره وإنجازاته دائماً أراء عنيفة ومتصارعة. ولكن بما أن تأثيره - سواء أحبه المرء أو لم يحبه - موجود في كل مكان. فمن المفيد أن نحاول، بموضوعية بقدر الإمكان، أن نحدد موقعه في تاريخ المسرح الحديث.

قبل أن يطلق عليه بصفه عامة كلمتي "رائد" pioneer "وبنى" prophet كان كريج متمرداً. لقد تمرد على الانحلال والاضطراب الذين ميّزا المسرح في العصر الفيكטورى. كان رد فعله رد فعل مثالى، تلميذ لرسكين، فننا يبحث عن "الجمال في المطلق بمفهوم أرسطو طالى للفن كان يتعارض مع قبح الأسلوب البورجوازي السائد.

لكن لم يكن كريج أبداً - كما كانوا يؤكدون كثيراً جداً - رجلاً مولعاً بالجمال الصريف لا يبالى بجمهور المسرح. لم ينظر أبداً إلى البحث كفاية في حد ذاتها وعلى الرغم من أنه كان يتطلع إلى الكمال لم يكن مؤمناً بـ "الفن من أجل الفن" ففي وقت مبكر منذ ١٩٠٥ أعلن أن المسرح يجب أن يُرد إلى الناس الذين كان في الحقيقة يقصدهم:

كان المسرح من أجل الناس ويجب أن يكون دائماً من أجل الناس. قد يصنع الشعراء المسرح من أجل مجتمع مختار من هواة الفن. إنهم يضمون أفكاراً سيكولوجية مفعبة أمام

الجمهور يتم التعبير عنها بكلمات صحيحة ويصنعون لهذا الجمهور شيئاً من المستحيل أن يفهموه ومن شبر الضروري أن يعرفوه بينما يجب على المسرح أن يريهم المناظر sights، يريهم الحيات، يريهم الجمال ولا يتحدث بجميل صحيحة، والسبب لماذا يتخلف المسرح اليوم هو لأن الشاعر يجذب الحبل من طرف هاتلاً يجب على الشعراء فقط أن يخطوا الناس الكلمات مستخدمين المسرح وكل حرفة كوسيط لتلك الكلمات، والناس يهذبون الحبل من الطرف الآخر هاتلين إنهم يرغبون في رؤية المناظر، يرونها بطريقة واضحة أو شمعية ولهمست معولة إلى أدب، حتى الآن معظم الأكتفاء يقفون إلى جانب الشعراء، إن لهم الهد العليا، فلا تزال المسرحيات في المسارح هائلة شيئاً، المسرح نفسه هائل شيئاً وتجاريًا وسر هذا الفشل هو المعركة بين الشاعر والناس.^(١)

وعلى الرغم من توبيخ كريج للمسرح المعاصر لم تكن لديه رغبة في أن يكون مصلحاً. كان يكره الكلمة - والتي يربطها بالذين يتبعون أنظمة غامضة معينة أو بممثلي فرع معين من فن المسرح الذين أرادوا أن يحسنوه ببساطة في نطاق تخصصهم:

"بدلاً من 'مصلح' يجب أن أوصف بشكل أكثر صدقاً بالنسبة للمسرح كـ شخص يريد أن يضع الأمور في نصابها. أنا لا أعرف إذا كان الناس على نطلق واسع الآن قد أدركوا أنا 'وضع الأمور في نصابها' هو المهمة الخاصة للفنان بينما روح المصلح هي التي تُعمر وأن وضع الأمور في نصابها هذا

وما يستتبعه من إلغاء ما هو بلا قيمة هو العمل "الأساسي

للفنان"^(٢)

إن ما كان كريج يحاول أن يفعله هو إعادة المسرح إلى وقاره السابق. إن بداية القرن الجديد كانت فترة "ثورات جمالية". وقد شارك كريج اتجاه الرسامين والموسيقيين والمعماريين المجددين الذين بدأوا بتحدى المفاهيم والمناهج methods الأكاديمية السائدة ثم تحسسوا طريقهم عائدين إلى القوانين والمناهج الخاصة بفنونهم محاولين إعادتها إلى نقاها الأصل. أما بالنسبة لدور كريج فقد أعد نفسه لاكتشاف القوانين الخاصة بالمسرح. درس الأشكال الماضية أو البعيدة لفنه واستخلص منها التقاليد التي لا تزال حية ويمكن استخدامها كأساس للتجديد. لقد كان يأمل في انشاء فن مسرحي جديد ومستقل عن طريق هذه العملية الثنائية من الاستعادة والتجديد.

كانت المقدمة المنطقية الكبرى لكريج أنه لا المسرحية وحدها ولا التمثيل وحده هو الذى يكون فن المسرح لكن فن المسرح يوجد في العرض ككل. وعلى ذلك فإن بعض الناس هفزو إلى نتيجة أنه احترم عنصرًا أو آخر من العناصر الموثبة في المرض. المناظر أو الملابس أو الإضاءة أكثر من باقى العناصر. وقد أجاب عن هذا الاتهام في ١٩٠٥ بقوله: "هل يظن أى شخص أن المناظر مثيرة بالنسبة لى أو أن الملابس تمتعنى أو أننى اعتبر صانع الباروكات أهم من الممثل أو العكس؟ لا شيء من هذه الأشياء يهمنى فى حد ذاته لكنه يهمنى فقط كمادة لى أثبت فيها الحياة عن طريق الفن الذى قد يكون بداخلى".^(٣)

هذا يظهر كريج متفقاً مع الرسامين ما بعد الانطباعيين Post-impressionist
فى تعريفهم للخلق الفنى.⁽¹⁾ إن الرسام يرتب قماشه تماماً كما يريد. إنه
يستخدم ويتحكم فى المواد الجماد والخطوط والاشكال والألوان. وعن طريق
إخضاع هذه المواد لفعله هو الخلاق يحولها إلى وسائل للتعبير يمكن أن تؤثر
متضامنة أو منفردة - على مشاعر المشاهدين. وبنفس الطريقة كان هدف كريج
هو أن يؤلف Compose المرض الدرامى مختاراً العناصر التى يريدها ومعاملاً
إياها كالمواد التى سيبنىها على شكل هيكل structure متسق معبر لايتنازل أى
عنصر فيه عن أى من صفاته. هذا من شأنه أن يعطى المرض المسرحى حداً
أقصى من الفعالية لأن المرض سيكون مؤثراً فى كل مكون من مكوناته وأيضاً
ككل، والكل كما نعرف يمثل أكثر بكثير من مجموع أجزائه.

والمبادئ الأخرى التى وضعها كريج فيما يتعلق بالتمثيل والمناظر والإضاءة
هى مجرد نتيجة لهذه المقدمة الكبرى. إذا كان على المرض المسرحى أن يرتفع
إلى مرتبة العمل الفنى يجب ألا تستخدم عناصره المكونة لتقليد الواقع تقليداً
"قردياً" لكن لتخيل هذا الواقع.

بناءً على ذلك يجب ترك الوصف المنظم لمصالح الإحياء الذى يمكن توصيله
عن طريق الاختيار الصحيح للعناصر الذى يحمل فى كثير من الحالات طابعاً
رمزياً. إن المبادئ التى حددتها هكذا باختصار كانت جميعاً موضوعة بواسطة
كريج فى كتاباته ومطبقاته فى تصميماته. وقد غيرت المسرح.

انتشرت آراء كريج في كل أنحاء أوروبا وأمريكا على الرغم من أن اسمه سقط عنها في بعض الأحيان وكان لها تأثير بعيد المدى.

لم يقصر كريج اهتمامه أبدًا على شكل معين من المسرح أو تكتيك مسرحي مفرد، إن اهتمامه بالميزانسين والتمثيل والمناظر والملابس والإضاءة والمائم والماريونيت كان ذا شقين - اهتمام المخرج المسرحي واهتمام الكاتب حتى إن تعاليمه كان لها انتشار واسع في كل فروع مهنة المسرح.

نتيجة تشكيلة من الأسباب لاداعي لأن ندخل فيها هنا قدم كريج عروضاً مسرحية قليلة جداً حتى إن أفكاره لم تأخذ قالباً جامداً واحداً. بعد ١٩١٤ ترك لمصادره هو - رجل في الثانية والأربعين انتهت فعلاً أنشطته الرسمية في المسرح. رأى بعض الناس أن لم يلقى استحساناً وسماه آخرون حالماً في برج عاجي وأصبح شخصية أسطورية. وعلى الرغم من أن هذا يبدو غريباً، ساعد انعزاله نفسه على انتشار أفكاره والتي لقيت التقدير من باب أولى لأنه هو نفسه كان تقريباً يتعذر الوصول إليه: لقد ارتفع فوق الممارك، كان ملهماً ومرشداً.

من الصعب تحديد طبيعة تأثير كريج وحدود هذا التأثير بالضبط. إن أهدافه لم تتحقق بشكل كامل حتى الآن عن طريق أى رجل مسرح في يومنا هذا لكن كثيراً من المبادئ التي كان هو أول من وضعها تطبق الآن بصفة عامة وتؤخذ كأمر طبيعي. إن لكريج تابعين غير واعين بتبعيتهم له أكثر من تلاميذه الذين يجهرون بذلك.

وبعيداً عن أمور الأسلوب، أثرت أفكار كريج في طرق العمل بالمرشح. صحيح أن المسرح الحديث لم يقدم نموذج الفنان الذى كان يأمل أن يراه وهو خليط من المؤلف المسرحى والمخرج والمصمم لكن منذ نشر كتاب فى فن المسرح إزداد دور المخرج كخالق ومتسق بإطراد فى الأهمية مما يضمن تحقيق العرض المتناغم الذى كان هو هدف كريج الأكبر فى الوقت الذى تطور فيه التعاون الوثيق بين هؤلاء المسئولين عن الجوانب الفنية للعرض. وما علينا إلا أن نفكر فى العمل الجماعى لرينهارت وسترن وجسنر وبيرتشان Pirchan وجوفيه وبران Berard وفيلار Vilar وجيشيا Gischia وبلانشون Planchon وآليو Allio. وعلينا فقط أن نتذكر باتى Baty وبيتوف Pitoeff وبروك Brook وفيسكونتى Visconti وأحفاد ريتشار فاجنر الذين كانوا كلهم مخرجين ومصممين على طريقة "المخرج المسرحى" الذى جاء وصفه فى كتاب فن المسرح. لكن مما لاشك فيه أن بريخت، على الرغم من أن الأهداف التى عزاها للمسرح كانت مختلفة تماماً عن أهداف كريج هو الذى اقترح جداً - بالمعنى الصارم - من "فنان المسرح" كما وصفه كريج، فى أنه أخرج بنفسه مسرحياته وحقق تجانس فرقة برلينر انسامبل Berliner Ensemble عن طريق تقديمه العمل الجماعى الحقيقى.

إن التاريخ الجمالى لمسرح القرن العشرين يتميز أولاً وأخيراً بإعادة فحص الأشكال التى وجد أنها أصبحت قديمة وبالثورة على الواقعية والبحث عن مناهج جديدة. الذى حدث فقط هو أن المناهج كثيراً ما اختلفت وقادت إلى اتجاهات معاكسة. إن كريج لم يبدأ أياً من الحركات التى نشأت لكن هناك قليلاً جداً منها لا يدين بشئ ما لكريج.

هذا واضح جداً بين مصممي المناظر. عندما نقلب فى صفحات أى كتاب عن المناظر الحديثة نجد عدداً من المناظر "الكريجية" بينها المعماري وتركيبات الخطوط الأفقية ومساحات الضوء والظل والتي هى معروفة من كتاب نحو مسرح جديد، كم من التصميمات لأورليك Orlik وسترناد Strnad ويل جيدس Bel Geddes وروبرت إدmond جونز Robert Edmorn Jones أو براجاجليا Bragaglia تعود بنا مباشرة إلى رسومات كريج وتذكرنا ألواح panels جوزيف ستويودا المتحركة لمرض حديث لهاملت فى براغ بشدة بمرض موسكو. إن كريج قد بيّن لمصممي المناظر فى المسرح كيف بهريون من قبضة الواقعية، الواقعية المقيدة للحرية ويفخلون مناظر لعبت دوراً هاماً فى الدراما.

لقد أراهم قوة الإيحاء والتي يملكها الضوء واللون والإمكانات التعبيرية الكامنة فى المواد والتي - رغم أن الناس يميلون أكثر مما ينبغى إلى نسيان هذه الحقيقة - كان كريج أول من استخدمها كمنصر ديناميكي فى العرض.

وقد رأى رجال مسرح آخرون كقادة الحركة التعبيرية فى كريج راعياً لفن مطلوب من كل عناصر العرض فيه أن تساهم فى "الكشف" عن الدراما وتوضح رمزيته.

كان أحد أحلام مسرح كريج تتضافر معاً فيه الكلمات والروى والأصوات والألوان والرقص والموسيقى لتصنع متعة للعين والأذن، لذلك ليس من المستغرب أن رعاة "المسرح الشامل" ينظرون إليه كأستاذهم وأنهم لا يزالون قادرين على أن يجدوا اتفاقاً بين نظرياتهم ومبادئه.

أخيراً، هناك هؤلاء الذين اتخذوا من مثال كريج لفن إعادة التقديم representation هاديا لهم متجاوزين المسرح كما نعرفه. تحدث كريج عن إمكانية إيجاد "فن حركة"، عن أشكال متحركة تتشكل في الفراغ، وانطلاقاً من قاعدة هذه الفكرة وهي واحدة من أجراً الأفكار التي عرضها وأكثرها مثاراً للمجدال طور مؤيدو "المسرح التجريدي" تجاربهم التي نتج عنها طرد الطبيعة من على خشبة المسرح ونزع الطابع البشرى عن الممثل.

كما رأينا، لا يقتصر تأثير كريج على أسلوب مفرد واحد. لقد مهد الطريق للتجارب التي لا تزال مستمرة. إنه لم يلهم مدرسة جديدة هي التأليف المسرحي لكنه أسهم في تحول جذري للمسرح في جوانبه الجمالية، لقد كان محرراً وباعثاً على اليقظة، كان تحريضا وإلهاماً.

هوامش

missing , Cordon Craig, introduction to *The Art of the Theatre* -١

Laws of the Art مرجع سابق، ١٩٠٥، ص ١١-١٢ .

Gordon Craig, Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the -٢

The Theatre Advancing, London, 1921 في missing Laws of the Art'

مرجع سابق، ص ١٦٢ .

Gordon Craig. introduction to *The Art of the Theatre* (1905). p. -٣

15.

٤- انظر، Barnard Hewitt، في 'Gordon Craig and Post-Impressionism'

The Quarterly Journal of Speech, Vol, XXX, No.1, January-February

1944.

المحتويات

٢	- مقدمة
٥	١- الطفولة
٢٣	٢- التلمذة
٥٥	٣- فاصل
٦٧	٤- المروض
١١٥	٥- النفى
١٥٩	٦- القناع و"السوبر ماريونيت".
٢٢١	٧- المنظر و"البارفانتات" Screens
٢٤٥	٨- هاملت موسكو
٢٩٠	٩- المدرسة
٣١١	١٠- كريج وآيبا
٣٢٥	١١- لعبة الصبر الطويلة
٣٤٥	١٢- كريج والمسرح الحديث
٣٥٥	

رقم الإيداع ١٧٣٠٩ / ٢٠٠٥

مطابع المجلس الأعلى للأثار

كتاب إدوارد جوردون كريج



0540339